ОСНОВЫ КИНО

Издание второе,
переработанное и дополненное

Под редакцией доктора искусствоведения И. В. Вайсфельда

Допущено Министерством высшего
и среднего специального образования БССР
в качестве учебного пособия
для студентов некинематографических вузов

О. Ф. Нечай
Г. В. Ратников

ИСКУССТВА

МИНСК
«Вышэйшая школа»
1985

ББК 85.37я73
Н59i

Рецензенты:
кафедра киноискусства Киевского института театрального искусства имени И. Ф. Карпенко-Карого;
Р. Н. Ильин, доктор искусствоведения, профессор Всесоюзного государственного института кинематографии.

Нечай О. Ф., Ратников Г. В.
Н 59 Основы киноискусства: [Учеб. пособие для некинематогр. вузов]; Под ред. И. В. Вайсфельда.— 2-е изд., перераб. и доп.— Мн.: Выш. шк., 1985.—368 с, ил.

В пер. 1 р. 20 к.

Рассматриваются виды и жанры киноискусства, создание единого синтетического образа фильма коллективом авторов: драматургом, режиссером, оператором, художником, композитором, актером. В «Приложении» приведены темы семинарских занятий, литература по истории и теории кино, список рекомендуемых фильмов. Книга снабжена именным указателем.

Первое издание вышло в 1978 г.

Н $\frac{\mathbf{4910020000-155}}{\text{М }304(05)-85}$ 83—84 **ББК 85.5я73**

СТАНОВЛЕНИЕ КИНО В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

I

Современную художественную культуру нельзя представить вне киноискусства и телевидения, этого законного потомка радио и кинематографа. Однако вначале кино воспринималось как антикультура, прежде всего из-за элементарности достигаемой на экране иллюзии, которая не выходила за пределы ярмарочного аттракциона, лишенного *какой* бы то ни было эстетической будущности. Историк кино Н. А. Лебедев приводит в своей книге саркастическое суждение молодого журналиста К. Чуковского: кинематограф — «чудо из чудес, последнее, непревзойденное, непревосходимое создание гениального человеческого ума,— почему же, чуть он заговорил, получилось нечто до того наивное и беспомощное, что папуасы и ашантии могли бы ему позавидовать? Смотришь на экран и изумляешься, почему не татуированы эти люди, сидящие рядом с тобой? Почему за поясом у них нет скальпа и в носы не продето кольцо?» [1]. Кроме того, по мере развития техники киноизображения и проекции изобретение Люмьеров * становилось средством получения легких прибылей, что привлекало в первую очередь дельцов.

Опровергать справедливость негативных оценок ранних фильмов, справедливость негодования, вызванного экранной пошлостью,— занятие бесплодное: слишком велика была пропасть между культурой «древних» искусств — театра, литературы, живописи — и движущимися картинками Ш. Патэ, Л. Гомона, А. Дранкова. Однако кинематографический *клондайк* развивался стремительно.

В кратчайший отрезок времени, равный — в масштабе истории — мгновению, в какие-нибудь одно-два десятилетия экран демонстрирует «Понизовую вольницу» производства А. Дранкова (на тему народной песни о знаменитом Степане Разине), водевиль «Усердный денщик», мелодрамы «Роковые бриллианты», «Тайна Ванды» и сотни других картин разных постановщиков в Париже, Нью-Йорке, Лондоне, Петербурге и многих других городах мира. Насколько разителен контраст этой кинопродукции с настоящим

[1] *Лебедев Н. А.* Очерк истории кино СССР.— М., 1947, с. 12.

* Французы братья Огюст и Луи Люмьер — изобретатели «кинематографа» (так был назван запатентованный ими в 1895 году аппарат). Первый в мире публичный платный киносеанс они организовали 28 декабря 1895 года в Париже в «Гран кафе» на бульваре Капуцинов.

искусством, видно хотя бы из того, что примерно в то время, когда подымается мутноватая кинематографическая волна, читатель получает «Воскресение» (1899), «После бала» (1903), «Хаджи-Мурат» (1904) Л. Толстого, А. Чехов создает «В овраге» (1901), «Вишневый сад» (1903), М. Горький — «На дне» (1902), «Враги» (1906). В 1906 году В. Мейерхольд принимает к постановке пьесу А. Блока «Балаганчик», направленную против входившего в моду декадентства, и в этот же период Блок предвидит «начало высоких и мятежных дней» в цикле «На поле Куликовом». В 1896 году на Нижегородской ярмарке, той самой, где впервые демонстрировалось изобретение братьев Люмьер, в отдельном помещении были выставлены панно М. Врубеля «Микула Селянинович» и «Принцесса грез», которые отличались поэтичностью мира красок и необычным решением сказочной, эпической темы. Вокруг его произведений разгорелась борьба: жюри Академии художеств запретило экспонирование этих работ, но друзья художника добились их показа в особом помещении, за чертой ярмарочных павильонов. Как несоизмеримы все эти достижения художественной культуры начала века с тогдашним кино!

И все же раннее кино нельзя оценивать только негативно. В его недрах возникало и складывалось то, что связывало его не с антикультурой, а с будущими художественными достижениямиД После просмотра киносъемок на Нижегородской ярмарке 1896 года Горький писал, что это удивительное изобретение еще раз доказывает «энергию и пытливость человеческого ума, вечно стремящегося все познать...» [2].

По мере развития кино постепенно дифференцировались профессии киносценариста, режиссера, оператора, актера. Однообразие стихии экрана нарушалось появлением мастеров с ярко выраженными индивидуальностями: Э. Портера, Ч. С. Чаплина, Д. У. Гриффита — в США, Я. Протазанова, Е. Бауэра, Л. Кулешова — в России.

Кино, пока оно оставалось технической и зрелищной новинкой, было как бы безнациональным: изображение доступно любому зрителю, немногие короткие надписи легко переводились на другие языки. Но это было не интернационализмом искусства, имеющего общечеловеческую значимость, а проявлением эстетической неразвитости кинематографа. История кино началась не с постижения глубин искусства, а с интернационализации капиталов, трестов, фирм. Причины, по которым кинокартины легко пересекали границы государств, были связаны с экономикой. Становление кино требовало развития электропромышленности, химического производства, оптики, производства пластмасс(целлулоид!). Новые кинофирмы росли как грибы после дождя. Владельцы киностудий стремились к победе над конкурентом любой ценой. Самые удачливые завоевывали иностранные рынки. Французский историк ки-

[2] Советское киноискусство. 1919—1939.— М, 1940, с. 11.

но Ж. Садуль рассказывает об этой важнейшей стороне эпопеи раннего кино: «Для рождения фильма нужно было, чтобы уже существовали международные тресты, основанные на интернациональной базе и обладающие мощными производственными ресурсами... Кино — развлечение, типичное для эпохи монополий,— с первых же шагов является объектом монополизации» [3].

Мощная агрессия киномонополий за пределами своих национальных границ имела (и имеет сейчас!) далеко идущие последствия. И в наши дни богатые кинематографические организации завоевывают иностранные рынки, пытаются подчинить культурные традиции одной страны другой. Так, английский кинокритик А. Монтегю пишет, что сейчас почти треть финансируемой американцами кинопродукции снимается за границей, так как это дешевле: «Пришла пора нашим служащим испытать на собственной шкуре, каково быть колониальной рабочей силой. Работники кино, действительно, обеспечены ежедневными обедами, но едва ли при этом решается проблема национального самовыражения» [4]. В США и Англии язык один — английский, но народы разные, с непохожим вчерашним и сегодняшним днем истории, с неодинаковым уровнем культуры, психологическими чертами национального характера. Однако более сильная финансовая система одной страны подавляла эти различия, навязывая другой свой эстетический кодекс, свои представления о культуре кино. Это, конечно же, не способствовало выражению национальной традиции, самобытного облика художника той страны, которая поставила себя в положение зависимой.

И все же даже в начале XX века сквозь кинематографическую однотипность проступали новые черты социального и эстетического *облика экрана*. Все *чаще* можно было отличить картину шведскую от американской, немецкую от французской, индийскую от русской. В чем заключались отличия? На этот вопрос отвечает Ж. Садуль, наблюдения которого отмечены тонкостью. Первые семейные картинки, снятые во Франции, говорит он,— это «идеал для той публики, среди которой преобладают рантье, мелкие собственники, коммерсанты, промышленники, служащие. На заре XX века эти сценки буржуазной жизни выражали — невольно, без предвзятого намерения автора — сентиментальные чувства и вкусы правящих классов французского общества. Эти типичные национальные черты, характерные для мелких рантье, были в то же время важным фактором интернационального успеха кинематографа Люмьера» [5].

Благодаря главным образом фиксации социального своеобразия изображаемой среды, национального быта живая жизнь проникала на экран, влияла на выразительные приемы киноискусства, обретала черты интернациональности. Социальная психология создателей американских фильмов находила воплощение в системе сюжетного построения: схема движения событий приводила не-

[3] *Садуль* Ж. Всеобщая история кино.— М., 1958, т. 1, с. 218, 220.
[4] *Монтегю А.* Мир фильма.— М., 1969, с. 209.
[5] *Садуль Ж.* Всеобщая история кино, т. 1, с. 168.

удачника к удаче, безденежного — к богатству, одинокого — к супружескому счастью, слабого — к победе в единоборстве с более сильным противником, в ординарном человеке открывала неожиданный дар. В основе сюжетных построений лежала философская концепция, прямо не выраженная, но воплощенная в судьбе героя: каждый человек может найти свое счастье; система жизни делает счастье его постоянным спутником. В не меньшей степени самоутверждению героя способствовал актер, будь то беспомощный Г. Ллойд, в нелепых очках, или брызжущий здоровьем, безукоризненно спортивный Д. Фербенкс. Зритель, погруженный в свои заботы, находящийся в состоянии социальной неуверенности, получал в герое кино, в каждом новом перевоплощении знаменитого актера, в постоянно обновляющемся стереотипе точку опоры, ощущение если не стабильности, то хотя бы надежды на лучшее. Зритель находил в киноперсонажах новую социальную среду, вымышленную и реальную в одно и то же время. Воображаемый, иллюзорный мир компенсировал отсутствие ярких впечатлений в реальной жизни.

Герой не был недосягаем для среднего зрителя, их объединяли точки соприкосновения — социальные, бытовые, психологические, поэтому возвышение, счастливое преображение киноперсонажа не воспринималось как нечто ирреальное. Напротив, в психологическом подтексте первых картин был заложен важный тезис: «и с тобой может случиться хорошее, может случиться даже невероятное». Конформизм обретал форму общенародного доступного зрелища. В этом заключалась парадоксальная диалектика «демократического» антидемократизма американского кино, в этом социальная суть национального характера на экране. Подобную философию польский киновед Е. Теплиц называл «психологическим панамериканизмом», помогающим преодолеть комплекс неполноценности, который молодая Америка испытывала по отношению к старой европейской цивилизации. «Перенесение центра мировой финансовой олигархии из Лондона в Нью-Йорк не могло не повлиять на все области жизни и деятельности американцев,— пишет он.— Американский бизнесмен почувствовал себя хозяином мира. А конкретизировал эти идеалы в кино молодой человек — воплощение деловой предприимчивости, силы доллара и мускулов» [6].

Этот тезис правилен, но недостаточен. Наряду с откровенной или полуоткровенной апологетикой существующего образа жизни, наряду с кинематографическим конформизмом в рамках того же коммерческого кинематографа проявлялась своеобразная оппозиция официозной концепции экрана, складывались робко, а потом все более уверенно демократические тенденции. Рассмотрим это на примере того же американского кино.

Чаплин не просто забавлял публику клоунадой. Средствами кинокомической, а позднее средствами психологической драмы (в «Парижанке») он выражал свое мироотношение. В статье «О мо-

[6] *Теплиц Е.* История киноискусства.— М., 1968, т. 1, с. 107.

ей работе» Чаплин писал, что среди зрителей ему особенно дороги русские, потому что их менее всего привлекает забавное, его рассматривают как художника подлинной жизни [7]. В статье «Мой секрет» Ч. Чаплин подробно разбирает эпизод из картины «Искатель приключений», где он нечаянно роняет мороженое на шею богатой дамы. Объясняя комический эффект этого эпизода, Чаплин указывает на истоки, лежащие главным образом в социальной психологии: «Публика — и эту истину надо усвоить прежде всего — особенно бывает довольна, когда с богачами случаются всякие неприятности... Если бы я, скажем, уронил мороженое на шею бедной женщины... это вызвало бы не смех, а симпатию к ней. К тому же домашней хозяйке нечего терять в смысле своего достоинства и, следовательно, ничего смешного не получилось бы. А когда мороженое падает на шею богачки, публика считает, что так, мол, и надо» [8].

Конечно, это не более чем подробность, но подробность, характерная для настроений художника. Мы знаем, какие размеры приняла в дальнейшем последовательная антиэлитарная позиция Чаплина в его творчестве и в публицистических выступлениях. Фильм «Диктатор», в котором разоблачается Гитлер, заканчивается прямым антифашистским обращением Чаплина к зрителю. А начало сатирическому осмеянию капитализма было положено в казавшихся невинными «комических» (первых комедиях).

Еще пример, относящийся к более позднему времени. Д. Фербенкс — популярнейший актер, полностью адаптировавшийся к предложенным американским кинопроизводством условиям, вполне преуспевающий и благополучный. Но и его влекли иные интересы. Летом 1926 года он побывал в Москве, посмотрел фильм «Броненосец „Потемкин"» и встретился с Эйзенштейном. Фербенкс приглашал советского режиссера работать в Голливуде, считая, что там многому у него научатся, поскольку «Потемкин», по его мнению,— мировой рекорд.

Со временем происходили размежевания в жанрах, разновидностях кинопродукции, которые теперь уже только на первый взгляд казались однотипными, конвейерными, однозначно выполняющими заданную идеологическую и эстетическую функции. Так, что может быть однотипнее американского вестерна? Известны герои — ковбои; антигерои — злодеи; страдающие и спасаемые жертвы — чаще всего потенциальные невесты; известны динамические сцены — непременно с лошадьми, стрельбой, погонями, подоспевающей помощью в трудную для романтического персонажа минуту. Все это так и... не так.

Прежде всего не мог бы оказаться жизнеспособным до наших дней жанр вестерна, закостеневший в строе мышления, характерах, сюжетостроении. Между тем он оказался исключительно стойким.

[7] Сов. экран, 1926, № 33, с. 13.
[8] Чарльз Спенсер Чаплин/Под ред. С. Эйзенштейна, С. Юткевича.— М., 1945, с. 166.

Его стереотипы видоизменялись, обновлялись временем. Уже с первых лет своего существования вестерн дифференцировался, испытывая влияние и низкопробной литературы и лучших литературных традиций Америки — Ф. Брет-Гарта, Ф. Купера. В книге о вестерне Е. Карцева пишет, что он «может обернуться легендой или исторической былью. Может приукрасить прошлое и говорить о нем правду, быть официозно-патриотичным, верно служа идеологии правящего класса, и настроенным резко критически, наносящим чувствительные удары по ложным идеалам... В нем, наконец, подлинное искусство соседствует с искусством потребительским, наносящим ему, к сожалению, все больший и больший урон» [9].

Подобные явления можно было бы проследить с той или иной степенью очевидности и на примерах кинематографии других стран. И это вплотную подводит нас к важному выводу: как ни специфичен кинематограф в его зависимости от технических и экономических факторов, как ни велики были в нем всевластие международных капиталистических монополий и подчиненность художника продюсерам, владельцам киностудий, все же в кинопродукции — в рамках каждой национальной школы — находила отражение действительность с ее социальными расслоениями.

Развитие кино, французского или русского, шведского или немецкого, все с большей и большей четкостью обнажало его социальную неоднородность. Правда, все, что противостояло господствующей в обществе силе — экономической и идеологической,— встречало исключительные трудности. Неосуществленные замыслы, закомплексованность из-за невозможности быть самим собой, бесконечные компромиссы, самоцензура и антидемократическая цензура, полуофициальная или официальная,— всем этим буквально устлан путь художника, который решился противостоять общепринятому. И все-таки, несмотря на это, в каждой стране складывались два кинематографа: один — господствующий, коммерческий, обезличенный и другой — с признаками искусства, отражающий национальные, демократические традиции. Кинематограф всей своей эволюцией давал новое подтверждение универсальности концепции В. И. Ленина о двух сторонах национальной культуры: «...мы *из каждой* национальной культуры берем *только* ее демократические и ее социалистические элементы, берем их *только* и *безусловно* в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму *каждой* нации» [10].

Кинематограф, который становился с годами все более массовым, вместе с тем не становился составной частью подлинно массовой культуры (в смысле — народной). Современная так называемая массовая культура буржуазного общества — кинематографическая и телевизионная,— направленная на манипулирование общественным сознанием, а не на воплощение его, слишком часто

[9] *Карцева Е.* Вестерн: Эволюция жанра.— М., 1976, с. 251.
[10] *Ленин В. И.* Критические заметки по национальному вопросу.— Поли. собр. соч., т. 24, с. 121.

подменяющая творчество «недоискусством» или антиискусством, зародилась в павильонах киностудий еще на рубеже XIX—XX веков. Только тогда все было элементарнее, наивнее, грубее, чем при современном высоком уровне кинотехники, методов и психологических аспектов пропаганды. Тем не менее уже тогда определилась структура ряда ведущих жанров буржуазного кино — мелодрамы, детектива, вестерна, «комической».

Нужна была историческая сила, совершившая коренной переворот в судьбах человечества, чтобы кинематограф действительно стал массовым явлением истинной культуры. Таким рубежом в истории российского и мирового экрана явился Октябрь. Все, что произошло в жизни кинематографа после Октября,— это часть неразрывного целого — революционного переворота в области экономики, социальных отношений, идеологии, эстетических норм. Кино теперь фактически рассматривается как своеобразная подсистема в системе культуры. История кино еще не знала революционного преобразования такого содержания и направленности. Каждый шаг — поиск, попытка, открытие, переоценка, корректировка и снова — движение вперед. Вопрос стоял о жизни и смерти молодой Советской республики. Строительство нового государственного строя и защита его огнем и мечом находились в центре внимания страны, но именно потому, что это была новая, социалистическая государственность, она даже во время войны органически включала культурное созидание, в частности создание нового кинематографа.

Новый этап в развитии кинематографии начался с превращения частной собственности в общественную согласно декрету Совета Народных Комиссаров о переходе фотографической кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата Просвещения от 27 августа **1919** года [11].

В процессе революционного перелома в истории кино складывалась и новая структура общественных связей, и новая психология мастеров. Таланты раскрывались и в ходе съемок картин, посвященных революции, и по мере возникновения новой системы социальных отношений, отражаемых в кино. Нельзя представлять себе этот процесс идиллически — он был трудным, как вообще трудно открытие в любой области созидания. Но одно неоспоримо: кинематограф смог стать частью подлинной культуры прежде всего потому, что был создан новый экономический фундамент, была сломлена прежняя иерархия кинопроизводства. В движение пришла неизмеримая сила — творческая инициатива создателей фильмов на всех уровнях. Создатель фильма, вчера еще подвластный владельцу кинопредприятия, почувствовал себя хозяином исторических свершений — участником революции — и мог сказать, как Эйзенштейн: «...я вкушаю впервые эту **свободу выбора своей судьбы...».** Кинематографист стал говорить с миллионами не только от своего имени — от имени тех же миллионов, и это изменило каче-

[11] Самое важное из искусств. Ленин о кино: Сб. документов и материалов — М., 1963, с. 45.

ственно творчество, ибо «...искусство подлинно, когда народ говорит устами художника» [12].

В. Белинский считал, что русская литература — это самосознание народа, его цвет и плод. В результате глубочайших социальных перемен кино тоже становилось самосознанием народа. Для того чтобы так изменить направленность кинематографа, недостаточно было экспроприации киноэкспроприаторов. Кинопроизводство должно было найти свое место в новых социальных и экономических условиях. В. И. Ленин в беседе с А. Луначарским, наркомом просвещения, которому теперь вверялось руководство новым делом, указал направление работы: «...производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начинать с хроники...» [13].

В книге «Кино на Западе и у нас» Луначарский рассказал, что, помимо хроники, предполагалось создание «образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники... Не менее, а, пожалуй, и более важной считал Владимир Ильич художественную пропаганду наших идей в форме увлекательных картин...» [14]. Это высказывание часто связывают с проблемой формирования репертуара кинотеатра. Такое толкование верно, но недостаточно. В действительности речь здесь идет о большем — о том, что кинематограф — это целостность, охватывающая информацию, пропаганду, просвещение и искусство. В стране, где большая часть населения была неграмотна, в стране, разоренной мировой войной и вступившей в гражданскую войну, кинематограф становился школой и книгой, газетой и театром, средством просвещения и развлечения.

Мастера, которые утверждали новую эстетику кино, не «приклеивали» темы революции к старым канонам съемки, они открывали при решении этих тем небывалые художественные миры. Подлинно творческие движения, поиски в искусстве кино обладали огромными потенциалами развития, самообновления, они становились притягательными для всех кинематографий мира. Примеры — вся история современного экрана. Так, в 1918 году Л. Кулешов, снимая хронику «На красном фронте», открывает новый принцип монтажа, новую кинопоэтику. Она вошла в историю под названием «эффект Кулешова». На этом примере видна прямая связь: съемка фильма о революционной войне явилась открытием в искусстве.

Сама хроника менялась (меняется и сейчас), открывая самое себя при каждом обращении к новым сторонам, срезам действительности. С. Эйзенштейн создал, например, «Броненосец „Потемкин"» — «лучший фильм всех времен и народов», который выглядит как хроника, а строится как пятиактная античная трагедия. Следующая картина режиссера (фильм «Октябрь») не повторяет найденное, а снова его испытывает и переосмысливает. Луначарский расценил ее как «настоящую поэму», в которой отдельные

[12] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т.— М., 1964, т. 1, с. 73, 74.
[13] Самое важное из искусств, с. 123.
[14] *Луначарский А. В.* Кино на Западе и у нас.— М., 1928, с. 63—64.

слабые места «тонут в грандиозном потоке изумительных, а иногда прямо гениальных мест». «„Октябрь",— пишет Луначарский,— есть огромный шаг вперед по сравнению с „Потемкиным"» [15]. Прошли годы, но найденное Эйзенштейном, Вертовым, Пудовкиным, Довженко неожиданно (а на самом деле вполне объяснимо и закономерно) увлекло итальянских неореалистов, когда они после второй мировой войны начали не просто снимать свои антифашистские шедевры, но создавать новое направление, школу в мировом кино. Созидая оригинальное искусство, они закономерно считали себя наследниками, продолжателями первооткрывателей советского кино. Дело не в простом переносе приемов кино, а в том, что кино стало создавать традиции и продолжать их (в отрицании и обогащении) только тогда, когда оно стало частью культуры народа, воплотителем идей революции, ее героев и строителей. Поэтому язык кино, своим рождением обязанный революционной действительности, идеям Коммунистической партии, служит средством выражения мыслей, чувств, настроений миллионов и несовместим с косностью, клишированием, следованием скоропреходящей художественной моде.

II

В наши дни фильмы демонстрируются не только в кинотеатрах, но и по телевидению. Само телевидение превратилось в самостоятельную систему — информационную, познавательную, художественную. Телевидение и кино объединяет разномасштабный и в разной обстановке действующий экран.

Обратимся к соотношению «экран и книга». Мы здесь имеем в виду судьбу книги в эпоху широкого и мощного вторжения кино, а затем и телевидения в жизнь человечества.

В условиях коммерческого кино и телевидения массовое распространение экранной информации, экранного искусства стало орудием манипулирования общественным мнением, индивидуальной психологией зрителя, орудием насаждения определенных стереотипов мышления, нравственных оценок, моральных норм, художественной безвкусицы. Вполне естественно, что защита экрана от антиискусства и антиправды, использование могучих сил киноискусства для прогрессивных целей, воспитание в человеке умения распознавать буржуазную антигуманную идеологию, распространяемую через экран,— все это стало важнейшей задачей передовых сил всего мира. В жизни современного человека экран занимает такое же место, как книга, а в жизни юных, молодых — и большее. Из этой реальности некоторые теоретики массовых коммуникаций делают вывод, что постепенно время книги заканчивается, что человечество вступает в эпоху только экранного, только визуального восприятия мира. Такого рода концепции высказывал, например,

[15] Луначарский о кино.— М., 1965, с. 241.

пропагандист массовых коммуникаций канадец М. Маклюэн, полагавший, что экран со временем заменит книгу.

Одним из элементов борьбы за моральную и эстетическую чистоту экрана и должна стать защита... книги от ее своеобразных упразднителей. Практика кинообразования должна быть направлена на то, чтобы не заменять книгу экраном, а прививать любовь к книге как к источнику знаний и художественного наслаждения. И не только к книге; кино — средство эстетического воспитания, оно — друг литературы, музыки, изобразительных искусств, театра, хореографии. Кино способно развивать эстетический вкус, чувство гармонии, предрасположенность к восприятию красоты в природе, людях, в труде, его ритмах и напряжении... И вместе с тем прекрасен его собственный образный строй, его внутренний мир, своеобразен его художественный язык, неповторимы творческие поиски его мастеров.

Неверно было бы сводить просмотр фильмов к иллюстрированию курса литературы, а изучение основ киноискусства — к комментированию картин. Однако в школьной и вузовской практике сложилось такое положение: литературе в силу многолетних и закономерных традиций (и совершенно справедливо) отведено очень большое место, и в то же время история кинематографа и телевидения почти не изучается. Нам думается, что, несмотря на большие практические трудности, возникающие на пути введения кинообразования, будущее школ и вузов связано с постижением основ экранного искусства. Этот плодотворный процесс неизбежен. Зрители, даже самого юного возраста, должны видеть в кино не только развлекательное зрелище, но и область культуры, высокое искусство. Кинообразование как часть эстетического воспитания не должно противопоставляться другим его компонентам, оно призвано способствовать воспитанию гармонической личности. В процессе преподавания основ киноискусства важно непременно учитывать неразрывную связь эстетического и этического начал. Фильм, являясь произведением искусства, развивая творческое воображение зрителя, формирует его художественный вкус. Вместе с тем фильм содержит определенный нравственный идеал и должен быть средством — весьма влиятельным! — этического воспитания молодежи.

В решениях XXVI съезда Коммунистической партии Советского Союза предусмотрено **«развивать социалистическую культуру и искусство,** повысить их роль в формировании марксистско-ленинского мировоззрения, более полном удовлетворении многообразных духовных потребностей советских людей. Улучшать кинообслуживание населения, широко использовать кино в воспитательной и учебной работе» [16].

Сейчас у нас сложилось несколько основных форм кинообразования и киновоспитания: кинофакультативы; изучение основ киноискусства в рамках часов, отведенных на эстетику и литературу,,

[16] Материалы XXVI съезда КПСС.— М., 1981, с. 182.

как органическое продолжение занятий по этим предметам и одновременно как исследование самостоятельного объекта познания; кинолектории и кружки при школьных и молодежных кинотеатрах или при кинотеатрах общего типа; киноклубы; занятия по основам киноискусства в любительских киностудиях.

Остановимся вкратце на методических аспектах кинообразования. Союз кинематографистов СССР совместно с Институтом художественного воспитания Академии педагогических наук СССР разработал программу по основам киноискусства для учащихся старших классов. Министерством просвещения СССР она рекомендована для экспериментальной проверки в городских и сельских школах. Основной принцип ее построения — воспитание зрителей на лучших классических произведениях советского и зарубежного кино, которые остаются в истории кинематографа как непреходящие художественные ценности. Тщательный отбор действительно достойных произведений позволяет преподавателю концентрировать внимание на важных и доступных учащимся эстетических проблемах.

Современный зритель должен иметь представление о системе понятий, из которых складывается фильм, например о видах и жанрах кино, процессе создания фильма, композиции и сюжете, композиции и монтаже, характере в киноискусстве; о месте данного произведения, значении творчества данного художника в общем процессе развития советского и мирового киноискусства. При преподавании основ киноискусства все эти вопросы следует рассматривать в историческом аспекте, в эволюции, в сопоставлении достижений немого и современного кино, на примерах из практики работы тех или иных художников.

Киноискусство переступает порог школы не как сепаратная дисциплина, призванная, так сказать, оживить скучную материю повседневности экзотичностью кинематографического материала.. Совсем нет. Киноискусство необходимо школе как часть всей системы эстетического воспитания, в которой оно сливается с уроками музыки, изобразительного искусства, литературы, театральной самодеятельностью в единое целое — в Уроки Прекрасного. Хочется, чтобы постижение киноискусства было противоположно практике, получившей наименование «проработка». Для этого надо прежде всего исходить из лучших традиций советской школы и педагогики.

В ряде некинематографических вузов страны читаются специальные курсы по основам киноискусства, организуются занятия со студентами по методике проведения кинофакультативов и клубных форм киновоспитания, предусмотрено стимулирование творческой работы студента — от участия в анализе фильма до составления самостоятельных сценарных разработок и съемок любительских фильмов. В этом плане составлена, например, программа по основам киноискусства для педагогических вузов, утвержденная Министерством просвещения СССР (автор — Е. В. Горбулина. Армавирский пединститут).

Предлагаемая читателю книга знакомит с основами экранной выразительности, рассказывает о художественных поисках в советском киноискусстве. В ней также содержится характеристика творчества предшественников современных мастеров экрана, рассматриваются отдельные явления из жизни зарубежного кино — тенденции как положительного, прогрессивного направления, так и заслуживающие непримиримой последовательной критики. Все это — ориентиры для последующих самостоятельных занятий студента, размышлений, сопоставлений при анализе фильмов. Иллюстрации — кадры из фильмов разных видов, жанров, уровней и хронологических периодов — это вспомогательный материал, выполняющий функцию дополнительных ориентиров.

Авторы выступили первопроходцами, создав своеобразную антологию знаний о кино для студентов и учителей.

Мы убеждены, что успех будет сопутствовать читателю, который отнесется к постижению основ киноискусства с той степенью внутреннего вдохновения и мастерства, какая отличала и отличает героев этой книги — деятелей кино, создателей нового искусства.

Доктор искусствоведения,
профессор *И. В. Вайсфельд*

СИНТЕТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ЭКРАННОГО ИСКУССТВА

Кинематограф — детище научно-технического прогресса. Потребность человечества максимально полно запечатлеть мир в пространственно-временных связях проявлялась гораздо раньше в других видах искусства. Однако только развитие техники создало предпосылки для того, чтобы движение жизни в документально точной форме было зафиксировано на пленке и показано на экране. Кино воспринималось первыми зрителями как движущаяся фотография. Действительно, фотографическая природа кино — основа его материального существования. В кино использованы выразительные средства фотографии (ракурс, план, свет, композиция и т. д.). Движущееся фотографическое изображение, которое вначале рассматривалось только как технический аттракцион, все более овладевало законами ритма, монтажа, гармонии, структурной целостности, т. е. законами образного освоения мира, законами искусства.

В истории человечества еще не было примера, чтобы столь стремительно развивалось совсем недавно родившееся искусство. Кинематографу около девяноста лет, а киноискусству и того меньше — около семидесяти. Почти ровесник XX века, кинематограф, этот феномен нашей эпохи,— • наглядное проявление синтеза науки, техники и искусства. Рождению наиболее массового, синтетического экранного искусства способствовали два основных обстоятельства: с одной стороны,— общественная потребность в нем, насущные запросы времени и, с другой,— возможность наследовать, творчески перерабатывать и синтезировать опыт всех ранее возникших искусств.

Эпоха массовых революционных движений, величайших социальных потрясений, рождение первого в мире социалистического государства — все это явилось питательной средой и благодатной почвой для возникновения массового искусства. Именно кино, общедоступное, демократическое по своей природе, стало подлинной трибуной народа, ярко и полно выразило в художественной форме его интересы и проблемы. Прогрессивное киноискусство мира (и в первую очередь фильмы Страны Советов) воплотило в образной форме реальные проблемы широчайших народных масс, запечатлело летопись созидательной деятельности народа, строящего коммунизм, отразило жесточайшие противоречия капиталистического

общества, идеологическую борьбу двух социальных систем. Рожденное XX веком, киноискусство впитало все его проблемы, заботы и надежды. В мире острых социальных противоречий оно являлось и является орудием борьбы за душу человека, выражает «...определенную идеологию, политические, философские, экономические, этические воззрения различных классов, их социальную психологию, концентрирует в себе социальный опыт людей...» [1].

Стремясь противостоять влиянию массового всенародного социалистического искусства и прогрессивного искусства мира, буржуазное искусство активизирует свое воздействие на массы при помощи так называемой массовой культуры (ее называют также «популярной» или «народной»). Кажущиеся демократичность, сознательная апелляция «популярной культуры» к широким народным массам отнюдь не свидетельствуют ни о ее подлинной народности, ни о ее высоком гуманизме. Буржуазная массовая культура выполняет вполне определенную идеологическую задачу — стабилизацию капиталистического общества и утверждение его норм и ценностей, манипулирование сознанием кинозрителей, внедрение & него буржуазных социальных мифов и иллюзий, воспитание сугубо потребительского отношения к жизни. Таким образом, по своей сути «массовая культура» — явление антинародное, она служит интересам правящего класса, орудием его воздействия на массы.

Существование на нашей планете одновременно массового народного киноискусства и псевдонародной массовой культуры — наглядное доказательство правильности ленинского учения о двух культурах в каждой национальной культуре, о социальной роли кино в жизни общества. Киноискусство социалистического реализма, проникнутое идеями партийности, народности, осознанием высокой идейно-эстетической миссии художественного творчества, завоевывает все более широкую аудиторию и признание во всем мире, активно способствует утверждению марксистско-ленинских идей. Сбылось предсказание В. И. Ленина о том, что технический прогресс сделает сокровища науки и искусства «доступными всему народу» [2].

Такой колоссальный рывок от нулевого эстетического состояния к высокому искусству кинематограф не мог бы совершить, если бы он не опирался на многовековые достижения всех других искусств, на глубочайшие пласты мировой культуры. Сегодня киноискусство по праву называют синтетическим искусством, поскольку оно впитало в себя, переосмыслив, преобразив и синтезировав, изобразительно-выразительные средства театра, изобразительного искусства, музыки, искусства слова. Черпая из их источника, кино отнюдь не повторяет того, что было достигнуто до него в каждом виде искусства. Синтез разнообразных художественных средств

[1] *Искусство и идеологическая работа партии.— М., 1976, с. 7.*
[2] *Ленин В. И. Аграрный вопрос и «критики Маркса».— Поля. собр. соч., т. 5, с. 150.*

ранее возникших искусств в новом экранном искусстве способствует рождению принципиально иных средств выразительности.

Массовое по условиям функционирования в обществе, киноискусство является коллективным по процессу своего создания. Каждый фильм — продукт совместного творчества большого производственного коллектива, состоящего из представителей самых различных творческих и технических профессий.

-, Сценарий — литературный первоисточник экранного образа. Он не идентичен другим формам литературного творчества, поскольку рассчитан прежде всего именно на экран, на его звукопластические возможности. Изобразительное искусство представлено в кино работой художника и оператора. Художник еще до съемок воплощает образ будущего фильма в форме эскизов, набросков художественных идей, затем участвует в создании грима, костюмов, декораций. Кинооператор — это художник, запечатлевающий мир в пластических, видимых образах. Его «оружие» — кинотехника (камера, пленка, осветительная аппаратура). Композитор в кино создает музыкальный образ фильма, отбирая из богатства музыкальных средств именно те, которые органически сочетаются с изображением, эмоционально усиливают и обогащают его. Киноактер, развивая опыт театральной актерской школы, по-новому проявляет свои возможности в специфических условиях экранной образности, недоступной театру. Вся его работа в кино подчинена общему строю фильма, законам его ритма и гармонии. Режиссура в кино, наследующая традиции театральной режиссуры,— вместе с тем качественно новое явление, новый вид художественного творчества в формах техногенного (т. е. создаваемого при помощи современной техники и массово тиражированного) искусства. Законы монтажного мышления, характерные для других видов искусства, в кино используются режиссером принципиально по-новому, на основе богатейших возможностей синтетического экранного искусства. Таким образом, кино представляет собой не просто формальное объединив выразительных средств разных искусств, но качественно новое художественное явление, новое искусство.

Виды экранного искусства — кино и телевидение,— придя в семью «традиционных» искусств, сегодня необычайно сильно влияют на своих старших собратьев. Аудиовизуальная культура, ставшая сегодня глобальной, формирует новое художническое видение у представителей самых разных искусств, способствуя обновлению, развитию и синтезу всех их видов и жанров. Синтетическая культура нашей эпохи — так можно назвать сегодня систему всех видов искусства в их взаимодействии и постоянных художественных поисках нового. Почетное место в этой синтетической культуре принадлежит кино и телевидению — самым массовым и действенным синтетическим искусствам XX века.

Экранный язык объединяет кино и телевидение, а различают их телетрансляция и программность телевидения. Если в кино зритель всегда видит лишь запечатленное прошедшее время, то в телевидении благодаря трансляции — и настоящее, сиюминутное. За транс-

ляцией большое будущее. Она влияет и на фиксированные формы телевидения (фильмы, спектакли, передачи) — их художественная структура организуется по-новому. Программность также принципиально значима для телевидения: любое телепроизведение здесь не самостоятельно, как в кино, а сопряжено со всей программой в целом, пронизано ее токами. Видеодиск, видеокассета не отменяют программности, а дополняют ее, разнообразят контакты телевидения с экраном, как и кабельное телевидение, микропроцессоры. А впереди — стереотелевидение, голографическое телевидение, большие телеэкраны.

Справедливо предвидел С. Эйзенштейн: «Надо готовить место в сознании для исхода новых тем и новых явлений техники, которые потребуют новой, небывалой эстетики»[1].

[1] *Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6-ти т.— М., 1964, т. 2, с. 30.*

1

ВИДЫ И ЖАНРЫ КИНО









Виды кино — художественное, документальное, научно-популярное и мультипликационное.*

На протяжении десятилетий развития кино каждый из его видов сформировал свою систему выразительных средств. Параллельно с самоопределением видов кино непрерывно идут и встречные процессы их взаимодействия, синтеза, художественного обогащения. Активное взаимное влияние художественного и документального кино, особенно сильно проявившееся в 60—70-х годах, приносит плодотворные результаты. Научно-популярное кино широко использует выразительные средства игрового кино и документального. Мультипликация проявляет свои поистине неограниченные возможности в области синтетического искусства, объединяющего в оригинальной художественной форме способы образного освоения мира, которые характерны для других видов кино.

В каждом виде кино существует своя система жанров. Термин «жанр» (род, вид) в киноведении не нашел пока вполне точного определения, но имеет приблизительно то же значение, что и в литературоведении, где «под жанром понимается повторяющееся во многих произведениях на протяжении истории развития литературы единство композиционной структуры, обусловленной своеобразием отражаемых явлений действительности и характером отношения к ним художника» [1]. *В настоящее время в литературоведении приняты следующие названия разновидностей жанра — эпический, лирический, лироэпический и драматический. Ко времени возникновения киноискусства литература уже обладала богатой и разнообразной жанровой системой. Естественно, что молодая кинематография позаимствовала у нее обозначение многих своих жанров по аналогии. Однако нельзя сказать, что литературные и кинемато-*

* *Многие документальные ленты являются подлинными произведениями киноискусства, и их нередко называют «документально-художественными» или просто «художественными», имея в виду степень образного авторского освоения мира. Ну, а мультипликация? Ведь и она — искусство. Следовательно, определение «художественный фильм» может быть отнесено не только к произведениям игрового кино, но и к кинодокументалистике, мультипликации, научно-популярному кинематографу. Однако мы для удобства будем пользоваться традиционным определением «художественного фильма» как картины, в которой снимались актеры.*

[1] *Словарь литературоведческих терминов.— М., 1974, с. 82.*

графические жанры идентичны. Кино — это аудиовизуальное искусство, и у него свой способ воздействия на аудиторию, свои оригинальные жанры, своя система выразительных средств в каждом из них. Нередко на стыке традиционных сюжетно-композиционных структур возникают новые жанровые образования. Порой фильм невозможно отнести к какому-либо одному жанру, настолько органично слились, пересеклись, преобразовались в нем черты самых разных жанров. У талантливого художника каждая новая работа — это творческий поиск, в том числе и в области композиционно-жанровой структуры. Поэтому, употребляя термин «киножанр», следует иметь в виду, что это не какое-то застывшее, каноническое понятие, а принятое в киноведении определение художественного явления, находящегося в процессе постоянного диалектического развития и обновления.

Есть особенно любимые массовым зрителем жанры — приключенческие, комедийные. В то же время произведения некоторых жанров, более сложные по своей структуре, требующие активного зрительского соучастия, эстетического анализа, не всегда становятся достоянием широкой аудитории. Случается, что зрители, рассматривающие фильм только как зрелище, развлечение, не принимают «трудных» жанров. Иногда художник, стремясь к поиску новых жанровых решений, не находит ясной, доступной формы. Язык того или иного фильма бывает чрезмерно усложнен, хотя внутренне это и не оправдано. Если реклама, информация о фильме не дает нужных ориентиров (в том числе и о жанре), то предварительная зрительская настройка не всегда будет соответствовать жанру фильма. Эстетически неразвитый зритель не «считывает» всю богатую аудиовизуальную систему художественных условностей того или иного жанра, остается на уровне самого примитивного восприятия. Во всем богатстве идейно-эстетических пластов фильма такой зритель умеет выявить и оценить в сущности лишь один, наиболее простой, лежащий на виду пласт — события, фабулу, интригу. Естественным критерием восприятия фильма любого жанра становится при этом оценочная формула: бывает так в жизни или не бывает.

А между тем в каждом жанре — свой способ преобразования жизненной правды в правду художественную. Например, в кинопоэме, мюзикле, комедии или научно-фантастическом фильме прямое жизнеподобие, обычная житейская логика отнюдь не обязательны, поэтому их нельзя оценивать с точки зрения принципов построения психологической драмы.

Представление о жанре воспринимаемого фильма — не пустая формальность, а необходимое условие точной психологической настройки зрителя на определенную систему художественных условностей.

Каждый из жанров по-разному может быть использован в зависимости от идеологической позиции художника, его социального, общественно значимого идеала. Любой киножанр развивается в определенной художественной и социальной среде, впитывает в се-

бя черты культуры той или иной эпохи, стилевые особенности кино разных стран и народов.

Жанр в кино — это своеобразный код, способ разговора художника со зрителем. Для того чтобы разговор по-настоящему состоялся, зритель должен уметь читать язык кинорежиссера, понимать систему его образных средств.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КИНО



Драматические жанры
Эпические жанры
Лироэпические жанры
Жанры музыкального фильма
Жанрово-тематические образования
Взаимосвязь жанров в кино

Художественный (игровой) фильм основан на съемках игровых сюжетов, созданных драматургом и сыгранных актерами под руководством режиссера. Вся работа творческого коллектива направлена на создание единого цельного произведения. Для того чтобы фильм был цельным по стилю и образному решению, очень важно заранее определить жанр картины и соответственно ее стилистику, манеру работы съемочной группы. Жанры художественного кино условно можно объединить в три основные группы — *драматические, эпические* и *лироэпические,* каждая из которых отличается особой системой выразительных средств, художественных условностей. Кроме того, если положить в основу жанрового деления иной принцип, то в составе этих групп можно выделить также жанры музыкального фильма и некоторые жанрово-тематические образования. Фильмы этих типов сюжетных конструкций имеют свои специфические особенности..

(ДРАМАТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

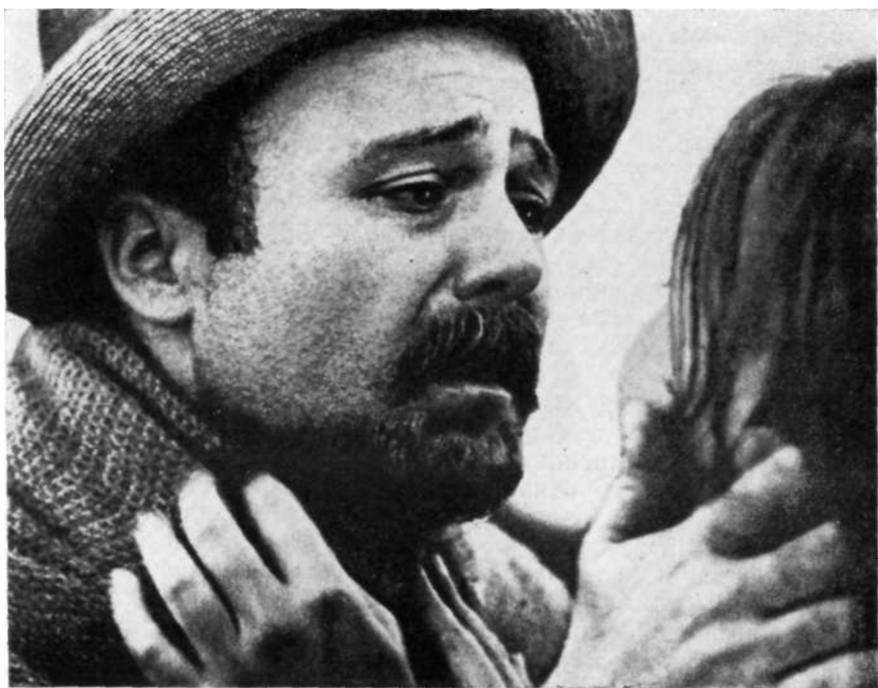
Кино, возникшее как техническое открытие в 1895 году и в основном сформировавшееся как искусство в 20-х годах XX века, пришло в мир искусств, уже имеющих многовековую историю и богатые культурные традиции. В числе самых первых его киножанров — мелодрама, «комическая» и феерия. Именно они явились предшественниками сложной и разветвленной современной жанровой системы кино.

Ведущим жанром игрового кино в начальный период его развития была мелодрама, рассказывающая о несчастной любви, страшных преступлениях, отчаянных страстях и горьких страданиях. Свое начало она берет от традиций лубка, бульварной литературы и еще более раннего времени — фольклора с его традиционными сюжетами, типами характеров и конфликтов. Мелодрама в кино начала века — при всей ненатуральности поведения ее героев с точки зрения современного человека — вызывала искренние слезы, сострадание, сочувствие зрителей. Это был своеобразный городской кинофольклор, в котором идеалы мелкобуржуазной среды воплощались в дидактические рассказы о наказуемости порока и тор-

жестве добродетели. Героями мелодрам были страдающие жертвы и закоренелые злодеи.

В первый, так называемый ярмарочный, период своего существования кино было очень тесно связано с традициями балагана, цирка, мюзик-холла, варьете. Именно благодаря им в раннем кинематографе возник комедийный жанр. Первой «комической» явился фильм братьев Люмьер «Политый поливальщик». Это была нехитрая сценка, в которой мальчишка-насмешник, перекрывающий, а затем внезапно открывающий шланг, сам был облит водой с головы до ног. Этот фильм и положил начало многочисленному и разветвленному жанровому «семейству» комедийных лент. Кино, радующее и поражающее первых зрителей самой возможностью движения, активно эксплуатировало на экране многочисленные падения, трюки, погоню и т. д. Герои бегали, гонялись друг за другом, мчались на буферах автомашин, прыгали на крыши поездов, скакали на лошадях. Это была особая стихия жизнерадостного движения. Кино пробовало себя в открытом динамическом действии.

Третьим жанром, ставшим *столь же* популярным уже в начальные годы распространения кинематографа, явился приключенческий жанр. В большом количестве выпускались как феерии (ленты, в которых при помощи кинотрюков совершались различные фокусы — превращения людей в зверей, предметы и т. д.), так и



экранизации «уголовно-разбойничьей», детективной бульварной литературы.

Современные драматические жанры условно можно представить в виде трех больших систем: *психологические, комедийные, приключенческие.* Эти системы тесно взаимодействуют между собой. Тем не менее их можно для удобства анализа выделить, приняв за основу какие-то характерные, основополагающие черты. Общей особенностью всех драматических жанров является динамичное развитие драматического конфликта в сюжете, действенное начало. В то же время в разных жанровых системах есть своя доминанта. В психологических — это особое внимание к исследованию характера, личности героя. В комедийных доминантой является категория комического, особый сатирический или юмористический взгляд на характеры и явления. Отличительная особенность приключенческих жанров — острое, напряженное развитие события, стремительно движущееся, полное неожиданных поворотов действие. Каждая из этих систем выработала своеобразный код, собственные выразительные средства, способы общения со зрителем, что вовсе не разделяет их, а, напротив, способствует взаимному обогащению, развитию образного языка киноискусства.

Психологические жанры

Определяющим для психологических жанров является анализ характера героя во взаимосвязях его со средой, временем, эпохой. Каждый из этих жанров обретает все чаще новые разновидности. Например, наряду с трагедией, мелодрамой развиваются трагикомедия, трагифарс; наряду с психологической драмой — социально-психологическая, документальная, в которой характеры раскрываются в тесной связи с показом художественно реконструированных исторических событий. В их структуре психология человека и событие, исторический факт являются равно важными и определяющими компонентами.

Психологическая драма — один из ведущих жанров современного кино, для которого характерно глубинное психологическое исследование личности человека. Главное, что привлекает зрителя в ней,— это глубина и жизненность конфликтов, неповторимая личность героя, нестандартность его мышления, сложность духовного мира, активность жизненной позиции. В лучших советских фильмах, созданных в этом жанре, зритель находит свой нравст-

*Психологическая **драма — один из** ведущих жанров современного кино. Для нее характерны глубина драматических конфликтов, психологическое исследование личности героя.*

«Неоконченная пьеса для механического пианино»

венный идеал, образец для подражания. Нам близка активная гражданская позиция коммуниста Василия Губанова («Коммунист» Ю. Райзмана). Он все делает на пределе своих возможностей: так он строит Шатурскую электростанцию, так везет в поезде продовольствие голодающим строителям, так один пилит, рубит гигантские деревья, когда это нужно. Так же умирает от бандитских пуль, сделав свои три классических последних шага к смерти и в. бессмертие. Нравственным примером для нас являются физики-атомники Гусев и Куликов («Девять дней одного года» М. Ромма).. Верность интернациональному долгу Марии Ткачевой («Салют, Мария!» И. Хейфица), дружба и братство товарищей по оружию, сплачивающие людей навсегда («Белорусский вокзал» А. Смирнова), глубина и человечность чувств («Машенька» Ю. Райзмана,, «Слово для защиты» В. Абдрашитова) — все это часть и нашего духовного мира, нашего духовного опыта. Такие картины, приобщая зрителя к высокому искусству, делают его чище, лучше, духовно богаче.

Границы психологической драмы широки, ее стилевые возможности неограниченны. Кино раскрывает образ человека в связи с историей, с социальными процессами, происходящими в обществе.

Личное и общественное, человек, творимый историей и творящий историю,— вот предмет художественных поисков кинематографис-



тов разных стран. Современная психологическая драма нередко тесно смыкается с киноповестью, с кинороманом, а порой с трагедией или мелодрамой, она непрестанно обогащается опытом всей жанровой системы кино.

Трагедия — жанр фильма, основанного на общественно значимом непримиримом конфликте, который чаще всего ведет к гибели героя. В трагедии утверждается ценность общечеловеческих начал, высших идеалов человечества. Трагедия в кино — сравнительно редкий жанр. В таком ключе создаются произведения особой нравственной наполненности, высокого духовного горения.

Яркие страницы в истории кино представляют экранизации трагедий В. Шекспира. Великие произведения гениального английского драматурга являлись на протяжении всей истории кино животворным источником художественных идей и образов. В советском кино особенно плодотворно работал в жанре кинотрагедии Г. Козинцев («Гамлет», «Король Лир»).

Нередко жанр трагедии вбирает в себя особенности и драматических, и эпических жанров. Таковы, например, фильмы Эйзенштейна «Броненосец „Потемкин"», «Иван Грозный». Классическим стало определение самим режиссером жанра картины «Броненосец „Потемкин"», построенной как хроника, а действующей как драма. И в то же время этот фильм — трагедия.

«Эйзенштейн научил кинематографию искусству потрясать. Он создал в кино эпос. Масштабы, утраченные театром века назад, вернулись на экран,— писал Г. Козинцев.— Вновь — и уже в ином качестве — возникли пафос, трагический ужас, патетическое сострадание. Тысячные толпы людей — сами, непосредственно, а не через протагонистов — стали героями трагедии. В мире возник новый экран» [2].

Специфика трагедии в советском кино — в ее героическом характере, выходе в эпос, тенденции к созданию коллективного портрета народа, неповторимости жизненных конфликтов, характеров, предельном напряжении духовных и физических сил героев в борьбе за социальную справедливость (таковы фильмы «Мы из Кронштадта», «Оптимистическая трагедия»).

Мелодрама — жанр кино, для которого характерны повышенная эмоциональность, динамическая интрига, интерес к морально-нравственным проблемам, открытая дидактичность финала. Как правило, это рассказ о женских судьбах.

[2] Эйзенштейн в воспоминаниях современников/Сост.-ред. Р. Н. Юренев.— М., 1974, с. 195.

Трагедия в кино — сравнительно редкий жанр. Исполненные высокого духовного горения, ее герои утверждают ценность прекрасных идеалов человечества.
«Король Лир»

До революции снималось множество лент, именуемых порой «салонной мелодрамой». Названия мелодрам исчерпывающе характеризовали их уровень — «Сказка любви роковой», «...Молчи, грусть, молчи», «Дочь греха» и т. д. В них присутствовал постоянный треугольник персонажей — добродетельный герой, страдающая героиня (жертва порока и зла) и злодей. Герои резко делились на отрицательных и положительных, велика была спасительная роль случая.

Советское революционное киноискусство 20-х годов создавалось в открытой борьбе с традициями этой мелкобуржуазной, мещанской кинопродукции. Может быть поэтому к жанру мелодрамы сохранилось несколько снисходительное отношение, порой этот термин употребляют в ироническом смысле, едва ли не считая его синонимом пошлости, халтуры, дурного вкуса. Этому способствует также то, что в буржуазном киноискусстве мелодрама и сегодня — один из основных жанров. Бесчисленное количество раз варьируется и перепевается в буржуазной мелодраме сказочная история о современной Золушке — бедной девушке, выходящей замуж за миллионера или внезапно, благодаря счастливому случаю, становящейся известной кинозвездой. В финале она может умереть от неизлечимой болезни или несчастного случая — утешительная сущность современной киносказки от этого не меняется. Задача, которую выполняет буржуазная мелодрама,— внушить аудитории иллюзию возможности счастливого случая и реальности осуществле-



ния мечты о счастье и богатстве для бедняков в капиталистическом мире. Сущность этого жанра в буржуазном киноискусстве — охранительная, стабилизирующая существующий правопорядок. Это — жанр иллюзий, жанр кинематографической мечты. Таковы многочисленные фильмы типа «Есения», «Королева Шантеклера», «Смешная девчонка», «Дикое сердце», «Черные очки» и др. В таком виде мелодрама является суррогатом искусства (а нередко и синонимом пошлости и безвкусицы), привлекающим эстетически неразвитую публику.

В последние годы в буржуазную мелодраму вторгаются и политика (порой реакционная), и социальные проблемы.

Мелодраму нельзя считать явлением только буржуазного искусства со всеми его традициями, схемами и идеологическими установками. Мелодрама как жанр открытых эмоций, как исследование животрепещущих нравственных проблем привлекала и привлекает широкую зрительскую аудиторию. И если по законам этого жанра создаются произведения, подлинно волнующие не дешевой сентиментальностью и бутафорскими страстями, а силой и глубиной эмоций, то картины такого рода справедливо пользуются признанием и любовью публики. Они пробуждают добрые чувства, учат добру и справедливости. Таковы, например, советские фильмы «Родная кровь», «Женщины», «Неподсуден», серия фильмов с участием Т. Дорониной, актрисы открытого эмоционального дарования («Еще раз про любовь», «Три тополя на Плющихе», «Мачеха»).

Основная особенность мелодрам такого типа — нестандартность, психологическая индивидуализация человеческих характеров. Сохраняя эмоциональную наполненность, яркость в рассказе о моральных проблемах, любовных, семейных перипетиях, они в чем-то приближаются к психологическим драмам. Художественный вкус авторов проявляется в этих фильмах в умелом использовании традиционных приемов мелодрамы.

В современном кино встречается и оригинальная стилизация под традиционную мелодраму 20-х годов. Таков, например, фильм Н. Михалкова «Раба любви». Е. Соловей точно рисует нежный, возвышенный, словно отрешенный от быта образ прославленной актрисы немого кино. В облике ее героини есть некоторые черты Веры Холодной, королевы немого кино.

Мелодрама развивается и сегодня, обретая новые черты и качества («Москва слезам не верит» и др.).

Для мелодрамы Характерны особый интерес к морально-нравственной проблематике, повышенная эмоциональность рассказа, резкая поляризация героев на положительных и отрицательных, нередко открыто дидактический финал.
«Ранняя ржавчина»

Комедийные жанры

Почему столь любимы зрителями комедийные жанры? Среди многих причин, очевидно, немаловажна и такая — смех очищает, развлекает, дает душевную разрядку. Комедийный фильм, помимо идейно-эстетической, выполняет еще одну важную общественную функцию — восстановительную. Недаром говорят, что смех — лекарство от болезни. Но очень важно, над чем и почему мы смеемся. Смех социально активен, он выражает позиции прогрессивного общественного класса. Бездумное развлечение, бессмысленный смех киноперсонажей из «страны непуганых идиотов» в буржуазных кинокомедиях, где все оглуплено до предела; сатирическое высмеивание порочной в своей основе буржуазной системы; смех над тем, что в здоровом, нравственно развитом обществе препятствует нашему движению вперед, что отжило и будет устранено самим обществом в процессе его развития,— вот полюса смеха в картинах, решенных, казалось бы, в одних и тех же комедийных жанрах, но с принципиально разных авторских позиций.

Живописную картину бытования в кино первых «комических», вызывавших у зрителя примитивный рефлекторный смех, описывает историк кино Э. Арнольди. Комическая «действовала безошибочно, как щекотка. К превеликому восторгу зрителей в бесчисленных коротеньких фильмах на людей выливали ведра с красками и помоями, штукатуры мазали прохожего по лицу известкой, из окна валились на головы прохожих предметы, базарные торговки надевали покупателю горшок со сметаной на голову до самых плеч, и он падал в корзину с яйцами...»[3]. Вместе с тем ранняя «комическая» была не так проста. Традиции плрщадного смеха шли еще из раннего средневековья, от выступлений шутов, скоморохов, ярмарочных комедиантов. Здесь можно обнаружить своеобразные связи с карнавальными традициями.

В процессе становления нового революционного советского киноискусства развиваются и комедийные жанры. Появляются комедийные «агитки», близкие по стилю к народному фарсу, лубку и вместе с тем — к революционной карикатуре, газетной графике, плакату. «Чудотворец» А. Пантелеева, «Необычайные приключения министра Веста в стране большевиков» Л. Кулешова, «Похождения Октябрины» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Шахматная горячка» В. Пудовкина — все это первые завоевания нового всенародного, массового искусства комедии. Необычайно популярными были сатирические комедии Я. Протазанова «Праздник святого Йоргена», «Процесс о трех миллионах», «Закройщик из Торжка». Особенности советской кинокомедии 30-х годов — «бурная, бьющая через край жизнерадостность, светлое, счастливое мироощущение народа, созидающего новую жизнь» [4].

[3] *Арнольди Э.* Жанры раннего кинематографа.— В кн.: Вопросы киноискусства. М., 1962, вып. 6, с. 241.

[4] *Юренев Р.* Смешное на экране.— М., 1964, с. 115.

Комедия плодотворно развивается во многих странах мира. Демократические, прогрессивные тенденции искусства характерны для творчества лучших мастеров. В классику мирового кино вошли образы, созданные французским актером Ж. Филипом, сочетающим лирику и эксцентрику («Фанфан-Тюльпан»); необычайно ярко мимирующей комедийной парой — французом Фернанделем и итальянцем Тото («Закон есть закон»); итальянскими мастерами комедии — темпераментной, жизнерадостной С. Лорен и ее партнером М. Мастроянни («Брак по-итальянски», «Вчера, сегодня, завтра»), неповоротливым и по-народному лукавым А. Сорди («Все по домам», «Бум»). Вместе с тем в комедийных жанрах отражается борьба идеологий, борьба за массового зрителя. В США, Японии, других странах выходят многочисленные шоу, ревю. Это в большинстве своем типичная массовая культура, «развлечение для идиотов».

Комедия — «один из основных видов драмы, в котором коллизия, действие и характеры трактованы в формах смешного или проникнуты комическим» [5]. Это общее определение относится и к жанрам кинокомедии. В связи с расширением образной палитры киноискусства необычайно расширились жанровые возможности кинокомедии. Исследователь кинокомедии Р. Юренев пишет: «...о существовании разных комедийных жанров искусствоведы давно догадываются. И названия у этих разных жанров есть: фарс, водевиль, трагикомедия, обозрение, ревю, памфлет и т. д. и т. д. Надо только погромче заявить: комедия — это не жанр, это много жанров, с различными закономерностями, с разными средствами воздействия. Комедия — это целая область искусства» [6].

Трагикомедия, сочетая в себе трагическое и комическое, поднимает зрителя до высот человеческого духа, углубляет его знания о мире. Осмеивая пороки и недостатки, она сатирически-гротесково выявляет то, что уже отжило. Создание трагикомедии требует от художника умения органически соединять на палитре самые разные краски, описывать различные стороны действительности. Немногие мастера способны выразить свое мировосприятие в жанре трагикомедии.

Особое место в истории кинокомедии и всего мирового киноискусства занимает Чаплин, создавший маску Чарли, Шарло — вечного бродяги, неудачника, доброго и отзывчивого мечтателя. Начав с участия в «комических» М. Сеннетта (в так называемом комическом примитиве), Чаплин поднялся от простого комикования до высокого и прекрасного искусства трагикомедии. В его лентах «Золотая лихорадка», «Цирк», «Новые времена», «Огни большого города» и других рассказывается о маленьком простом человеке, отторгнутом капиталистической цивилизацией и тщетно ищущем счастья. Но надежда его неистребима. В фильмах Чаплина ко-

[5] Словарь литературоведческих терминов, с. 140.
[6] *Юренев Р,* Смешное на экране, с. 84.

мическое является проявлением драматического, а порой и трагедийного.

В жанре трагикомедии удачно проявил себя советский кинорежиссер Г. Панфилов, поставивший фильмы «Начало» и «В огне броду нет». В каждой из этих картин соединены и высокие трагические, и юмористические, необычайно живые, овеянные теплым авторским чувством сцены. Героиня фильма «В огне броду нет» — молодая санитарка — неожиданно открывает в себе дар художницы. На ее полотнах возникает вызвышенный и чистый, просветленный облик героев революции и гражданской войны. И постепенно все комические сценки, жанровая живопись фильма переходят в тональность высокой трагедии. Героиня погибает, проявив перед смертью высочайшую силу духа и мужество. Да, в огне революции для нее «броду нет», нет отступления назад от своих идеалов.

В фильме «Начало» еще больше проявляются особенности жанра трагикомедии. Вначале два пласта фильма, казалось бы, никак не соприкасаются друг с другом. С одной стороны — юмористические (а порой сатирические) сцены жизни молодой работницы фабрики, ее влюбленность в женатого человека, атмосфера коммунальных квартир, танцплощадок, шумных городских улиц; с другой — высокая тональность трагедии в рассказе о Жанне д'Арк, героине французского народа, допросы, пытки, сожжение ее на костре. Эти



две линии объединены не только фабулой (наша современница снимается в кино в роли исторической героини), но и внутренним смыслом произведения. Не сразу, постепенно, по мере развития сюжета мы узнаем о самоотверженности, внутренней готовности к подвигу, честности, искренности молодой работницы.

Трагикомедия требует особого мастерства от актера. В истории киноискусства актеры, способные к самым разным перевоплощениям, редки и уникальны. Таковы Ч. Чаплин, Д. Мазина, С. Лорен, Р. Быков, И. Смоктуновский, И. Чурикова, Л. Гурченко и др.

Близок к трагикомедии — *трагифарс.* Определяющим в нем является гротеск, выявляющий антигуманное начало в трагифарсовой ситуации. Герой трагифарса физически или духовно гибнет, но его гибель не ведет к катарсису, как в трагедии. В жанре трагифарса решены фильмы «Великий диктатор» Ч. Чаплина, «Планета обезьян» Ф. Шаффнера, «Обыкновенный фашизм» М. Ромма.

Лирическая комедия — это лирический рассказ в веселой комедийной форме, освещенный любовным авторским отношением к героям. Успешно работал в области лирической комедии в 30—50-х годах И. Пырьев («Свинарка и пастух», «Богатая невеста», «Сказание о земле Сибирской» и др.). Лирико-комедийные эпизоды могут проникать и в фильмы других жанров — психологическую драму («Окраина» Б. Барнета), трагикомедию («Начало» Г. Панфилова). Лирическая комедия привлекает массовую аудиторию открытой эмоциональностью чувств, рассказом о большой и светлой любви, богатством юмористических ситуаций. Такая комедия — и познание, и отдых, и развлечение. С другой стороны, нередко на практике жанр лирической комедии трактуется как облегченный вариант киноповествования, где спасительным якорем являются лирические арии (в музыкальной комедии), незначительные смешные недоразумения и невысокого вкуса шутка. При своей кажущейся простоте лирическая комедия — трудный жанр, требующий от авторов высокого мастерства и подлинного таланта. Среди интересных лирических комедий — • фильмы «Ирония судьбы, или С легким паром!», «Служебный роман» Э. Брагинского и Э. Рязанова. В них обязательные для этого жанра комедийные перипетии, а порой и эксцентрика сочетаются с высоким складом лирико-поэтической философии, выраженной в форме лирических песен на стихи талантливых поэтов.

Трагикомедия, сочетая трагическое и комическое, поднимает зрителя до высот человеческого духа, углубляет его знания о мире. Осмеивая пороки и недостатки, она сатирически-гротесково выявляет то, что уже отжило.

«Золотая лихорадка»

Эксцентрическая комедия [7] основана на эксцентрике — сознательном нарушении привычной жизненной логики. Она берет свои истоки от народного площадного зрелища, цирка, мюзик-холла, от первых «комических» с их обязательными погонями, стремительным ритмом, алогичными ситуациями, трюками и нередко грубоватым народным юмором (во Франции — фильмы А. Дида, в США — М. Сеннетта, Б. Китона, Г. Ллойда). Сегодня сравнительно редко выпускается трюковая комедия в ее первозданном виде, а между тем любовь к ней широкой аудитории велика. Наиболее последовательным ее приверженцем в советском кино является Л. Гайдай, чьи фильмы пользуются широкой популярностью («Пес Барбос и необычный кросс», «Операция «Ы» и другие приключения Шурика», «Бриллиантовая рука», «Кавказская пленница», «Иван Васильевич меняет профессию», «Двенадцать стульев», «Не может быть», «Инкогнито из Петербурга»). В этом жанре поставлены также фильмы «Чудаки» Э. Шенгелая, «Невероятные приключения итальянцев в России» Э. Рязанова, «Джентльмены удачи» А. Серого.

Оригинальны комедии Р. Быкова, близкие по стилю к мюзиклу и в то же время отличающиеся от него («Айболит-66», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» и др.). Это — фильмы-праздники, фильмы-зрелища, фильмы-развлечения. Но вместе с. тем — и картины-раздумья, исследования. Эти фильмы нельзя назвать эксцентрическими комедиями в чистом виде, их вообще трудно подвести под известные жанры. Синтез безудержного веселья и лирической грусти, комедии-бурлеска и психологической повести осуществлен порой так тонко, что зритель не всегда обнаруживает «швы». Да и зачем их обнаруживать? Давайте просто радоваться, смеяться, ликовать и печалиться с героями этих незамысловатых и поучительных историй — словно приглашает нас автор.

...По остроконечным черепичным крышам старинного города осторожно вышагивают, взявшись за руки, музыканты. Мы радуемся, узнавая лица популярных актеров. Они все в черных смокингах, цилиндрах. Из их веселых куплетов мы узнаем, что это — история, в которой участвуют и дети, и родители, несчастные актеры, заглохшие моторы... Без этих милых, дурашливых,

[7] Этот жанр исследует А. А. Волков в книге «Эксцентрическая комедия» (М., 1977).

Эксцентрическая комедия берет свои истоки от народного площадного зрелища, карнавала, цирка, мюзик-холла, от немых «комических». В ней слиты эксцентрика и лирика.

«Автомобиль, скрипка и собака Клякса»

Сатирическая комедия в гротесковой форме высмеивает недостатки, пережитки старого в обществе, препятствующие его движению вперед.

«Гараж»

неуемных в проказах и веселых в проделках артистов не было бы той особой сказочной атмосферы, фантазии, которая царит в кадре. Оркестранты мчатся с громадной скоростью на телеге... без лошади, прыгают с разгона в реку, меняют костюмы, являясь то *продавцами* шашлыков в курортном городе, то членами семей юных героев. Среди них — и сам режиссер, Р. Быков. Он — и дирижер веселого оркестра, и отчаянный автомобилист Ломакин, и даже бабушка, ловко ныряющая в своей затопленной квартире, в которой собраны кошки со всех дворов.

Это мир игры, вымысла, эксцентрики. Аудитория очень быстро воспринимает код комедии-сказки. Здесь живет «самая красивая девочка на свете» — Аня Хорошаева. И еще — два друга: сугубый «технарь», автомобилист Олег Починкин, ловко сооружающий из старой машины «хипповое» авто, и его друг Давидик, скрипач и мечтатель. И еще — самый главный герой картины, четырехлетний мечтатель Кузя, непрестанно переделывающий свою черную лохматую собаку Кляксу то в слона, то в зебру и мечтающий иметь много-много кошек, чтобы превратить их в обезьян, потом в медведей, а потом — в друзей. Маленькому человеку нужен друг. И это — самая главная мысль картины. Детские дуэли, ревность, розыгрыши, первая влюбленность — все это подано в легком ключе иронии и в сказочной аранжировке, а порой и в виде буффонады. Здесь столько авторского светлого юмора, тепла и любви к юным героям, столько точных наблюдений, что понимаешь: эксцентрика — это форма, а разговор идет всерьез. Авторы говорят о детях и их проблемах серьезно и уважительно. Они любят их.

Сатирическая комедия ориентирована на острое осмеяние недостатков, пережитков старого в обществе, препятствующих движению его вперед. К классике советского кино относятся комедии Г. Александрова, созданные в 30-х годах («Волга-Волга», «Веселые ребята» и др.). Их достоинства не только в сатирической, но и в мощной лирической стихии, жизнеутверждающей силе народного музыкального творчества. Поэтому их нельзя считать сатирическими комедиями в чистом виде. Вместе с тем образ бюрократа Бывалова («Волга-Волга»), как и образ его духовного близнеца более позднего времени — Огурцова («Карнавальная ночь» Э. Рязанова),— это сатирическое осмеяние бюрократизма и верхоглядства.

Сатирическая комедия в зарубежном кино успешно развивается на материале политического кино, бичуя гангстеризм, мафию, политическую коррупцию («Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Э. Петри и др.), разоблачая отжившие социальные институты буржуазного общества («Брак по-итальянски» Де Сика, «Развод по-итальянски» П. Джерми, «Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир» С. Крамера и др.).

Кинопамфлет — остропублицистическое сатирическое кинопроизведение, в гротескной форме бичующее и высмеивающее недостатки в жизни общества. Памфлет требует особой экспрессии выразительных средств, заостренности характеристик, дина-

мизма сюжета, контрастного противопоставления героев. В жанре кинопамфлета создан (по сценарию-памфлету Л. Леонова) фильм М. Швейцера «Бегство мистера Мак-Кинли», рассказывающий историю маленького человека в буржуазном обществе, который пытается приспособиться к его волчьим законам и выжить. Парадоксальность ситуации состоит в том, что все усилия героя направлены на проникновение в фешенебельное «загробное царство» — «рай» для богачей, где в состоянии анабиоза клиенты в особых капсулах ждут «пробуждения», которое произойдет через много-много лет, когда, судя по прогнозам, будет решен вопрос о сверхдолголетии, а может быть, и о бессмертии.

Кинопамфлет — сравнительно редкий жанр, который еще ждет своих творцов.

Киноводевиль — своеобразная трансформация в кино жанра музыкального дореволюционного театра — театрального водевиля (например, «На подмостках сцены» К. Юдина). Комедийные песни, куплеты, танцы чередуются с комическими и лирическими сценами, традиционные сюжетные ходы ведут действие. Все проникнуто добрым отношением к героям.

Приключенческие жанры

Приключенческие жанры составляют большую группу, тяготеющую к активному внешнему действию, острым поворотам сюжета. Эти жанры выработали свою стилистику, характерные приемы. Неизбывна в человеке жажда к непознанному, увлекательному, загадочному. Возможность мысленно испытать остроту риска и радость преодоления, крепость воли и силу выдержки — все это дают зрителям подобные ленты. На экране перед ними предстают, как правило, необычайно сильные и волевые люди, умеющие достойно выходить из самых сложных ситуаций, побеждать противников.

Для приключенческих киножанров характерны острота фабулы, напряженность драматических конфликтов, стремительность развития действия, изобилующего различными перипетиями: внезапными, но внутренне подготовленными поворотами действия, загадками, тайнами, опасностями, погонями и преследованиями. В ряде жанров зарубежного приключенческого фильма (вестерн, детектив и др.) выработались свои стереотипы. Герои их — скорее кинематографические маски, чем индивидуальности. Но это — отнюдь не обязательное правило. Подлинно талантливые художники в рамках приключенческой картины умеют сочетать остроту фабулы и своеобразие психологических характеристик.

Не следует забывать, что жанр — это не только система определенных художественных приемов, но и особенности взгляда художника на мир, определяемого его социальной, гражданской позицией. Увлекательность опасного приключения, тип смелой личности, преодолевающей невероятные препятствия,— это



только одна сторона жанра, одна его грань. Другая, не менее важная,— во имя какой идеи действует герой, какие общественные и личные цели он преследует. Характерная особенность приключенческих лент прогрессивных художников, привлекающая зрителей,— их романтическая тональность, эмоциональный накал действия, незаурядность героя, преодолевающего сложные препятствия и побеждающего сильных противников во имя передовых идей. Особой *любовью эти* фильмы пользуются у молодых зрителей, которые видят в смелом герое идеал сильной личности, стремятся походить на него.

Приключенческие жанры принадлежат к наиболее распространенным и в буржуазной массовой культуре, стремящейся выработать у массового зрителя стереотип для подражания морали и нормам буржуазного общества. Сохраняя видовые черты жанра (остроту фабулы, основанной на приключении, и тип сильного героя), эти фильмы по сути дела мифологизируют историю, в идеализированном виде показывают современность. В традиционных приключенческих жанрах Запада — вестерне, детективе, фильме ужасов, гангстерском, полицейском фильме, фильме катастроф и т. д.— утверждается как образец для подражания супермен, сверхчеловек, обладающий незаурядной силой и нередко фантастическим оружием. Иногда положительным героем выступает преступник, лишенный моральных норм, добивающийся своих целей любыми антигуманными средствами, или, наоборот,— полицейский, сыщик, стоящий на страже государственного правопорядка и воплощающий в себе буржуазные нормы нравственности. Однако в рамках приключенческих жанров западного кино существует и демократическое направление — фильмы романтического плана, поставленные зачастую на историческом материале. Фильмы «плаща и шпаги», «костюмные фильмы» могут быть как произведениями подлинного искусства (например, «Фанфан-Тюльпан» Кристиана-Жака с Ж. Филипом в главной роли), так и коммерческими поделками, идиллическими вариациями на тему о благородном разбойнике, отдающем беднякам награбленную у богачей добычу (серии фильмов о Зорро и др.).

В современном кино существуют разнообразные ответвления приключенческих жанров, для которых в специальной литературе употребляются различные терминологические обозначения. Основные из этих ответвлений — научно-приключенческие, героико-приключенческие и детективно-приключенческие жанры. Разумеется, такое деление условно, и на практике эти направления нередко пересекаются или совмещаются в одной картине.

Приключенческие жанры тяготеют к внешнему действию, острым поворотам сюжета.

«Их знали только в лицо», «Белое солнце пустыни».

Научно-приключенческие жанры

В основе фильмов научно-приключенческих жанров лежит, как правило, увлекательная, полная тайн история постижения человеком богатства и разнообразия природы. Такие фильмы могут быть решены в реалистическом (фильмы о путешествиях) или в научно-фантастическом ключе.

Фильмы о путешествиях, о моряках, геологах, летчиках, о космонавтах, о людях романтических профессий, необычайной и яркой судьбы манят, увлекают зрителей на протяжении всех лет существования кино. Человек и мир природы, мир путешествий, экспедиций, познания неведомого, мир тайн и открытий, порой драматичный и даже трагический,— эта тема остается всегда интересной и притягательной для искусства. Разрабатывая ее, кино опирается на традиции приключенческого, а позднее и научно-фантастического жанра в литературе. Многократно экранизированы книги Ж. Верна, А. Конан Дойла, Ф. Купера, Дж. Лондона и других писателей. Популярностью пользовались фильмы режиссера В. Вайнштока «Дети капитана Гранта» (по роману Ж. Верна) и «Остров сокровищ» (по роману Р. Стивенсона).

Один из детских белорусских фильмов «Полесские робинзоны» Л. Молчанова (по повести Я. Мавра) — это типичный фильм о путешествиях. Его герои — школьники, очутившиеся в необитаемых лесах Полесья,— постигают красоту и богатство девственной природы южной Белоруссии.

В фильме о знаменитом русском путешественнике и исследователе В. К. Арсеньеве — «Дерсу Узала», который поставил японский режиссер А. Куросава, показано путешествие военного топографа и писателя Арсеньева вместе с гольдом Дерсу Узала по лесам Приморья. Мир богатой природы этого естественного дендрария, леса, где растут реликтовые растения, сложности и опасности, встречающиеся героям на пути,— все это запечатлено в фильме в художественно выразительной, пластически своеобразной форме, интерпретировано с философской точки зрения.

В буржуазной массовой культуре приключенческие фильмы создаются как коммерческое развлечение, их героями нередко становятся искатели наживы, пираты, морские разбойники, отщепенцы общества. Их цель, как правило,— нажива; средства — любые, самые низменные. Например, в фильме Р. Энрико «Искатели приключений» герои путешествуют по морю, стремясь добыть сокровища и разбогатеть. Яркая зрелищность фильма (прекрасные пейзажи, загорелые тела красивых молодых людей, морская флора и фауна) — все это не более чем красивая приманка.

Научно-фантастический фильм основан на развитии научной или технической идеи, реализация которой возможна или вероятна

«Пятьдесят на пятьдесят», «Свой среди чужих, чужой среди своих»

в будущем. Однако не противопоказано фантастике и обращение в прошлое — это своеобразное моделирование иного, вероятностного течения истории. Один из главных вопросов современной кинофантастики — исследование нравственных проблем личности в эпоху научно-технической революции.

В раннем кинематографе фантастика была представлена в виде феерического фантастического жанра. Его основоположник — французский режиссер Ж. Мельес — черпал сюжеты своих картин из разных источников — сказки, цирка, пантомимы, эстрады, балета и т. д. Таковы его фильмы, странные и причудливые, поражающие воображение и одновременно приземленно бульварные — «В гостях у гномов», «Путешествие на Луну», «Видение водолазов», «Сон башмачника», «Сон астронома», «Сон рыбака» и другие, в которых на дне морей, рек, на других планетах выступают все те же ресторанные «звезды», роковые женщины мелодрам, коварные соблазнительницы. К. Чуковский с горечью писал об авторе этих фильмов, что человек с такой безмерной властью фантазии ничего другого не придумал, как свести на дно океана кафешантан.

В связи с бурным развитием в литературе научно-фантастических жанров увеличивается интерес к ним и кинематографа. Широко известны имена крупнейших писателей-фантастов — И. Ефремова, А. и Б. Стругацких, С. Лема, Р. Брэдбери, А. Азимова и др. Экранизированы многие их произведения.



Научная фантастика тесно связана с приключенческими жанрами, поскольку в основе ее произведений чаще всего лежит острая фабула, построенная на приключении, открытии и т. д. Однако приключение может быть поводом для глубокого психологического исследования, гипотезы о будущем человечества, способом выражения авторской философской концепции о процессах развития, об историческом прогрессе. Научно-фантастический фильм все чаще от чистого развлечения уходит в область серьезной мысли и художественного поиска, происходят сложные процессы обогащения его жанровой структуры, жанровой системы (от фильма-путешествия до философского эссе), развития образного языка. Само определение «научная фантастика» становится скорее лишь обозначением в самом широком смысле темы произведения, но не его жанра. Рассказ о фантастических приключениях героев, происходящих в прошлом, будущем (или даже по-особому трансформированном настоящем), может быть психологической драмой, философской притчей, балладой, детективом или даже комедией.

Научная кинофантастика нередко черпает темы и идеи из фольклора, сказочных преданий, легенд и сказаний различных народов. Тогда мы называем ее уже просто «кинофантастикой», без прибавления слова «научная». Причем особенно интересны такие фильмы, в которых на основе фольклорных мотивов проявляется авторское лирико-поэтическое начало. Происходит органический синтез различных жанровых групп — эпических, лирических, лирико-поэтических. Сквозь устоявшиеся жанровые признаки волшебных, социально-бытовых сказок явственно проглядывает умный, зоркий и лукавый взгляд современных киносказочников — талантливых современных кинорежиссеров, для которых фантастические сюжеты — способ глубже и органичнее раскрыть свое видение мира.

Такими притчами, в которых трансформированы фантастические фольклорные мотивы, являются картины «Счастье» А, Медведкина, «Ожерелье для моей любимой» Т. Абуладзе, «Чудаки» Э. Шенгелая, «Вавилон-XX» И. Миколайчука, «Небывальщина» С. Овчарова. Сокровища фольклорной фантастики бесценны, и особенно сейчас, когда урбанизация в чем-то стирает многовековую форму передачи устной народной мудрости. Дело кинофантастики — помочь сберечь, сохранить, донести до будущих поколений этот бесценный клад.

Богатейший пласт северного фольклора, русской народной смеховой культуры питает фантазию авторов фильма «Небывальщина». В титрах фильма стоит имя научного консультанта автора всемирно известных трудов о древнерусской культуре Д. С. Лихачева. Празд-

Фильмы о путешествиях утоляют нашу жажду познания нового, рассказывают о людях романтических профессий, необычайных и ярких судеб. 7,

«Дерсу Узала»

нично веселое, яркое, увлекательное фольклорное кинодейство таким образом имеет солидную научную основу.

«Небывальщина» начинается со смешинкой, с лукавинкой; зрителя настраивают на зрелище необычное, с перчинкой и солью. Лукавые частушки, побасенки, припевки сопровождают повествование. Вместе с героем «Небывальщины» Незнамом мы отправляемся; «ума поискать», стремимся найти те самые счастливые молочные реки — кисельные берега. Словно сошла с народных лубков или знаменитых картин Кустодиева жена Незнама — сидит у окошка, вся сахарная, бело-розовая, в руке яблоко наливное держит, а рядом цветочек в горшке...

Великолепен в фильме Солдат — живое воплощение смешливой мудрости народной. На все руки мастер, любой совет даст, из любой беды спасет, всякое дело ему по плечу. Это он учит Незнама примечать, где и как ума набираться. А вот Франт пришел в фильм не из древних пластов фольклора: может быть, из «жестокого» городского романса, из фольклора городских окраин. Тонкие длинные ноги в лакированных сапогах, походка «мелким бесом», жилет в крупных цветах, волосы — на прямой пробор, в руке гитара. А как запоет — ни одной молодице не устоять...

Если Незнам, Солдат и даже Франт — персонажи явно фольклорные, то родословная образа Бобыля скорее в авторском поэтико-метафорическом кино. Мечтая о полете, из чего только не сотворяет он свои «неболеты»! Бобылю даровано авторами фильма счастье взлететь. Просто так, разогнавшись и собрав все силы. Поэтический образ осуществленной мечты. И мы, конечно, вспоминаем светлые образы полета из фильма «Чудаки» грузинского режиссера Э. Шенгелая. Элиоз и Христофор — герои его — считают, что «любовь вертикальна и орбитальна», любовь помогает им построить «неболет» из простой арбы и взлететь. Не бывает так? Но ведь это «небывальщина».

В зарубежной кинофантастике [8] острые проблемы настоящего часто как бы экстраполируются, переносятся в будущее. Их вероятностное решение в фильме зависит от социальной позиции художника, его взгляда на мир. Тревожно предостерегает против атомной катастрофы французский режиссер И. Чампи («Небо над головой»). В фильмах американского режиссера С. Кубрика, острокритически оценивающего буржуазную действительность, проявляется пессимистический взгляд автора на развитие человеческой цивилизации. Это

[8] Проблемы западной кинофантастики исследованы Ю. Ханютиным в книге «Реальность фантастического мира» (М., 1977).

Научная фантастика может выступить в жанре философско-аналитическом, явиться своеобразной социологической гипотезой о процессах развития общества.

«Дознание пилота Пиркса»

В зарубежной кинофантастике жгучие проблемы настоящего экстраполируются, переносятся в будущее. Их вероятностное решение зависит от социальной позиции художника.

«Небо над головой»

заметно в его фантастической трилогии «Доктор Стрейнджлав», «2001 год: Космическая Одиссея» и «Заводной апельсин». Картины самостоятельны по сюжету, но связаны общим авторским взглядом на мир. В фильме-памфлете «Доктор Стрейнджлав» в гротескной, сатирической форме показаны американские милитаристы, военная верхушка, в том числе и генерал-маньяк, готовый ежесекундно сбросить на земной шар атомную бомбу. В конце фильма это и происходит под веселенькую рождественскую песенку. В картине «2001 год: Космическая Одиссея» рассказывается о космонавтах, летящих на Юпитер в космической ракете. Робот-компьютер, выходящий из повиновения людям, умерщвляет их. В «Заводном апельсине» молодого преступника Алекса, который со своей бандой садистски издевался над населением, при помощи специального лечения лишают всякой биологической агрессивности. Но вместе с этим он теряет и активность, способность защищаться и сам становится жертвой других агрессоров. Палач или жертва — такая дилемма для Кубрика кажется единственной. Фантастичность ситуаций, впечатляющее богатство декораций — все это служит режиссеру лишь материалом для философских раздумий о современности. А итог пессимистичен — мир, по его мнению, изменить к лучшему нельзя.

Иногда буржуазные художники высказывают в научно-фантастической форме свои идеи о замкнутости, цикличности, повторяемости и соответственно неизменности общественного развития. Так, Ф. Шаффнер в фильме «Планета обезьян» показывает космонавтов, попавших после длительного полета на неизвестную планету, где существует цивилизация обезьян. Все здесь странно повторяет структуру человеческого общества — полиция, правительство, ученые. А рабы, трудовой скот здесь — люди. Они разучились говорить и издают только нечленораздельные звуки. Оказывается, это бывшая Земля.

Фильм катастроф — разновидность буржуазного фантастического фильма. Особенно пышно он расцвел на ниве массовой культуры в 70-х годах. Фильмы «Гибель Японии» С. Моритани, «Приключение „Посейдона“» Р. Нима, «Ад в поднебесье» Д. Гайллермина, «Челюсти» С. Спилберга, «Землетрясение» М. Робсона — впечатляющее кинозрелище, где с натуралистическими подробностями показываются ужасающие катаклизмы, природные и технические: извержение вулканов, бури и смерчи на море, лавины и камнепады, падение на Землю космических тел, гигантские наводнения и пожары, взрывы космических лайнеров и потопление океанских судов, гибель целых государств и даже материков.

Появление фильмов катастроф связано с определенной социально-политической ситуацией в обществе, идеологической борьбой двух классовых систем, расширением национально-освободительных движений на планете, усилением борьбы за демократические права в странах капитала, укреплением идей коммунизма в мире. Фильмы катастроф в скрытой для массовой аудитории форме под маской развлекательности преследуют цель устрашить обывателя зрелищем природных катаклизмов, признать необходимость государственных

буржуазных институтов, без которых простой человек якобы остался бы незащищенным перед разбушевавшейся стихией. Не случайно в таких картинах, где, казалось бы, рушится мир и наступает конец света, неизменно приводятся в действие активные механизмы государственного правопорядка. Пожары тушатся, население эвакуируется из зон опасности. Четко и слаженно работают спецслужбы, спасающие героев от, казалось бы, неминуемой гибели. Светопреставление со всеми его ужасами подчиняется в фильме строгой руке закона или воле активного супермена.

В японском фильме «Гибель Японии» происходит подводное извержение вулкана, лавина обрушивается на острова Японии, громадный вал воды заливает города, горят небоскребы, гибнут люди. В это время правительство налаживает четко действующую и продуманную систему спасения. Когда обнаруживается, что скоро японские острова окажутся под водой, правительство обращается к другим странам с просьбой принять японское население. В итоге эвакуация проводится по намеченному плану, жители Японии спасены.

Есть еще один важный аспект, ради которого создаются фильмы катастроф. Невиданный рост преступности, увеличение числа безработных, рост цен, кризис в экономике и другие язвы капиталистического строя рождают у трудящихся социальный пессимизм, разочарование. Фильмы катастроф призваны отвлечь зрителя от этих *реальных социальных явлений* и конфликтов времени, заставить поверить, что его настоящие ежедневные проблемы — ничто по сравнению с природными катаклизмами, которые вовсю бушуют на экране, угрожая человечеству в целом.

Героико-приключенческие жанры

В центре повествования в фильмах героико-приключенческих жанров — остросюжетные приключения героев в период социальных потрясений, в переломные моменты истории. Герои этих лент выражают положительные идеалы времени, определенной социальной среды.

Фильмы о разведчиках могут быть решены в разной стилистической манере — от условно-фольклорного, почти сказочного сюжетного повествования («Красные дьяволята», «Лесная быль») до психологически точной обрисовки героя, вписанного в документальную хронику реальных событий истории («Адъютант его превосходительства», «Семнадцать мгновений весны»). Общее в этих фильмах — социально прогрессивный идеал, служению которому подчинены все усилия героя. Его воля собрана в кулак, физические и духовные силы напряжены.

...Из облака на горизонте лихо вылетает тачанка, красные стрелки ведут огонь по преследующим их по пятам белогвардейцам...

...Разведчик, проникший в глубокий тыл врага, достает важные документы, проявляет необычайную виртуозность в поединках с противником, спасаясь от преследования...

...Сотрудники органов госбезопасности, получившие известие о переправке агента вражеской разведки через границу, принимают все меры/чтобы его обезвредить...

Это характерные сюжеты многих лент.

Созданный еще в период немого кино, увлекательный, острогротескный фильм И. Перестиани «Красные дьяволята» рассказывает о похищении батьки Махно группой подростков. Дети украинского бедняка Миша и Дуняша, как пишет в повести П. Бляхин (на основе ее был создан сценарий), «больше всего любили книги о боевых подвигах и приключениях, о путешествиях за моря и океаны, о героической борьбе краснокожих индейцев Америки за свою свободу и независимость... В разговорах между собой они создали даже свой особый язык, понятный только им одним. Красноармейцев они называли краснокожими воинами, белых контрреволюционеров — бледнолицыми собаками. Белогвардейский генерал Врангель получил кличку Черного Шакала, бандита Махно окрестили именем злого и коварного апаха — Голубой Лисицей»[9]. Как видим, новое революционное содержание здесь еще воплощалось в несколько обновленные формы старых приключенческих сюжетов. В дальнейшем этот жанр нашел свои средства выражения, свой язык, свою стилистику. На протяжении всей истории советского кино создавались и создаются ленты о романтике подвига, о героях Октябрьской революции, гражданской и Великой Отечественной войн, о чекистах, разведчиках.

Родоначальником фильмов о разведчиках в послевоенные годы стала картина «Подвиг разведчика» Б. Барнета. П. Кадочников в образе советского разведчика воплотил лучшие черты, проявившиеся затем в психологически углубленной форме у героев многих героико-приключенческих лент,— собранность, волю, аналитический ум, способность к мгновенному решению и действию. Во многом близок этой картине по стилю, типу характера героя, способу развития фабулы белорусский фильм «Константин Заслонов». Его герой — советский инженер-железнодорожник — под видом службы у немцев организовал диверсионную группу на железной дороге. Некоторая плакатность характера компенсировалась его психологической обрисовкой, выразительностью атмосферы действия. Остросюжетный фильм вошел в число лучших белорусских лент.

Во многих послевоенных картинах о разведчиках мы видим со-

[9] *Бляхин П.* Красные дьяволята.— Хабаровск, 1975, с. 17.

Интрига, напряженная фабула — обязательные компоненты приключенческих фильмов о разведчиках. Воля героя собрана в кулак, все его физические и духовные силы напряжены до предела.

«Обжалованию не подлежит»

В традиционном вестерне, рассказывающем о жизни обитателей Дикого Запада (ковбоев, переселенцев, индейцев, шерифов, гангстеров), сложились свои каноны, определенные стереотипы характеров и ситуаций.

«Верная рука — друг индейцев»

четание острой интриги (напряженной фабулы) и психологической трактовки характера. Нередко на первый план выходит фабула (в фильмах «Щит и меч», «Путь в Сатурн», «В 26-го не стрелять» и др.). Функция таких лент с точки зрения психологии восприятия скорее чисто компенсаторная — зрителю дают возможность мысленно участвовать в острых драматических ситуациях, пережить опасности и приключения, преодолеть все препятствия вместе с героем. В ряде картин авторы не останавливаются на этом, а идут дальше, вглубь. В таких фильмах характер героя предстает полнокровным, запоминающимся. Это не просто приключенческие ленты, но романтико-героические картины большого общественного воздействия. Таковы, например, кинофильм «Мертвый сезон» С. Кулиша, телефильмы «Адъютант его превосходительства» Е. Ташкова, «Семнадцать мгновений весны» Т. Лиозновой. В них действуют советские разведчики — участник гражданской войны, выполняющий задание в белогвардейском штабе, Кольцов (Ю. Соломин), герой Великой Отечественной войны, действующий в гитлеровском рейхе, Исаев-Штирлиц (В. Тихонов), наш современник, получающий сведения о подготовке за рубежом оружия массового уничтожения, Ладейников (Д. Банионис). Все это люди исключительного героизма, в их характерах воплотились лучшие черты личности советского человека.

В героико-приключенческих жанрах буржуазного кино дается иной тип героя, иной образец для подражания. Это «герой», служащий бизнесу, наживе, способствующий стабилизации капиталистического общества. Таков, например, пресловутый супер-шпион, агент 007 Джеймс Бонд, герой экранизированных романов И. Флеминга. Для него цель оправдывает любые средства. Это «антигерой», способный крушить, разрушать, уничтожать окружающее, нимало не задумываясь о последствиях. Картины о Бонде решены в условно-фантастической форме, но от этого их социальная задача, их антигуманная цель не меняется.

К героико-приключенческим жанрам буржуазной массовой культуры относится и один из самых популярных ее жанров — вестерн.

Вестерн [10] — вид приключенческого фильма, рассказывающего о жизни обитателей Дикого Запада. Вестерн иногда называют «конской оперой», поскольку во многих сценах показываются скачки. Главные герои его — шерифы, преступники, ковбои («ковбой» — буквально «коровий пастух»). Это традиционный жанр американского кино, в котором в мифологической форме показано историческое прошлое народа. История освоения и заселения переселенцами Северной Америки, трагическое истребление местного населения — индейцев — воспеты во многих произведениях как героическая сага, ода частному предпринимательству, прославление власти кулака и шестизарядного кольта.

[10] Этот специфически американский жанр исследует Е. Н. Карцева в книге «Вестерн. Эволюция жанра» (М., 1976).

Вестерн в форме исторического мифа утверждает один из основных тезисов буржуазной пропаганды: каждый бедняк может стать миллионером или президентом страны. Как утверждают американские социологи, многие жители США верят, что в вестерне правдиво отражена история страны, что это своеобразный исторический жанр. Между тем вестерн — это жанр иллюзий, легенд и мифов. Начиная с 1903 года, когда появился фильм «Большое ограбление поезда» Э. С. Портера, в жанре вестерна было создано несчетное количество кинопроизведений. Уже в этом первом фильме, возникшем на основе сенсационной газетной хроники, были определены будущие типы главных героев — бандиты, нападающие на поезд, отцепляющие почтовый вагон (в котором перевозились деньги) и грабящие его; ковбои, нападающие на них, и т. д. В многочисленных вестернах сложились и многократно варьировались традиционные амплуа, символические маски — ковбой, романтический искатель приключений, отторгнутый от общества и защищающий обиженных; «голубая» героиня — блондинка (невеста или жена переселенца); коварная соблазнительница — брюнетка; шериф, твердо стоящий на страже закона; мстительные (а порой благородные) индейцы; преступник (один или несколько) — воплощение низости и алчности. Это условные маски традиционной романтической киноигры в приключение, призванной подменить и заслонить собой жестокую реальность кровавого уничтожения коренного населения Америки. В таких фильмах не нужны индивидуальности, психологические характеристики героев. Зло здесь обязательно побеждается, добродетель торжествует.

Вместе с тем и в жанре вестерна идет борьба прогрессивных и реакционных убеждений, нередко создаются произведения, проникнутые демократическими традициями, как, например, серия фильмов ГДР: «Чингачгук, большой змей», «Сыновья Большой Медведицы» и др. В противовес классическому вестерну, используя традиционную фабульную канву, прогрессивные художники создают в жанре нового вестерна острые разоблачительные антивестерны, раскрывающие драматическую правду истории. Таковы, например, американские фильмы «Маленький большой человек» А. Пенна, «Голубой солдат» Р. Нелсона, «Мистер Маккейб и миссис Миллер» Р. Олтмана. Традиции романтического вестерна плодотворно повлияли и на жанровое обновление картин иной тематики. Они сказались, например, на советских фильмах «Никто не хотел умирать» В. Жалакявичуса, «Белое солнце пустыни» В. Мотыля.

Детективно-приключенческие жанры

Кинодетектив — жанр приключенческого фильма, сюжет которого основан, как правило, на раскрытии героем тайны, на расследовании преступления.

Сам по себе термин «кинодетектив» в равной степени употребляется по отношению и к прогрессивной, и к реакционной кинопро-

дукции, хотя социальное содержание их произведений противоположно по идейной направленности.

Существуют разнообразные определения жанров буржуазной кинопродукции: в советском киноведении — «авантюрный жанр», «криминальный жанр», «авантюрно-криминальный жанр», «гангстерский фильм», «фильм ужасов», «полицейско-уголовный фильм», в зарубежном — «сериаль», «роман-фельетон», «сенсационный детектив» и др.

Детектив в советском приключенческом кино не имеет столь глубоких традиций, как другие жанры. Это связано с тем, что «сыщицкий», «авантюрно-криминальный» роман занимал незначительное место в русской дореволюционной культуре, поскольку велико было духовное влияние прогрессивной русской литературы с ее гуманистическими традициями.

В киноискусстве 20-х годов под влиянием зарубежных переводных детективных романов появились картины, где традиционная детективная интрига — раскрытие тайны и поиски преступников — была перенесена на новую почву, совмещена с рассказами о романтических героях — чекистах, вылавливающих бандитов и преступников. Так в фильме Ю. Тарича «Банда батьки Кныша» чекисты, выдавая себя за бандитов, вылавливали подлинных преступников. В картине Ф. Оцепа и Б. Барнета «Мисс-Менд», поставленной в 20-х годах по роману М. Шагинян, действует тайная организация



рабочих разных стран, созданная для борьбы с капиталистами. В ленте показано много фантастических и гротесковых ситуаций, преступлений, преследований и т. д.

В послевоенные годы в жанре детектива с бытовым уголовным сюжетом создан ряд картин, в которых интрига служит лишь поводом для утверждения норм социалистического правопорядка, моральных норм нашего общества, для психологической характеристики героев. Эти детективы по точности обрисовки атмосферы действия, порой особой ее документальности, выразительности образов где-то смыкаются с психологическими драмами. В них интрига уходит на второй план, зрителя не столько интересует тайна («кто преступник?»), сколько ответ на вопрос: «В чем истоки его характера?». Это отличительная черта таких лент, как «Случай из следственной практики», «Обвиняются в убийстве», «Хозяин тайги», «Преступление», популярной телевизионной серии «Следствие ведут Знатоки» и др.

В зарубежном киноискусстве детектив — один из ведущих жанров. Его характерные черты — занимательность, развлекательность и сенсационность — типичны для буржуазной массовой культуры, находящейся вне сферы подлинного искусства. Его задача — развлечь зрителя, погрузить в мир острых ситуаций, успешно разрешаемых в финале, доказать незыблемость капиталистического строя и надежность государственного правопорядка. Как подчеркнула исследователь зарубежного кинодетектива Я. Маркулан, цель этого жанра в его наиболее типичных разновидностях — сделать зрителя «интеллектуальным бедняком, эмоциональным импотентом, психическим уродом. С помощью всех средств современной цивилизации программируется деградация человеческой личности, ее бездуховность и аморальность» [11].

В кинодетективе такого типа сложился стереотип сюжета: известие о совершенном преступлении, расследование его Великим Детективом, который выступает в роли всемогущего, всеведущего представителя власти, оказывающего неизменные покровительство и помощь «маленькому» человеку. Великий Детектив — это вариант основного героя массовой культуры — супермена, сверхчеловека, для которого жизненные принципы — насилие, а жизненные цели — бизнес. Сыщик в детективе в сущности защищает крупный капитал от посягательств мелких хищников, и вся мораль фильма сводится к сохранению неприкосновенности добычи.

В форме детектива современные прогрессивные художники За-

Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив: Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры.— Л., 1975, с. 19.

Аналитической мысли Великого Детектива доступны разгадка хитросплетений событий, раскрытие тайны преступления.
«Инспектор и ночь»

#

пада создают социально значимые произведения, взрывая изнутри охранительные функции этого жанра. Таковы, например, ленты «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Э. Петри, «Следствие закончено — забудьте», «Признание комиссара полиции прокурору Республики» Д. Дамиани, «Об убийстве на первую полосу» М. Беллоккио, «Убийцы именем порядка» М. Карне и др. Их герои — честные люди, ведущие расследование преступлений на свой страх и риск, а не за деньги клиентов,— обнаруживают, что в мире капитала произошло сращение капиталов правящего класса и клана преступников. Это мир всеобщей узаконенной преступности, где мафьозо подкупают полицейских, где государственные служащие получают крупные взятки от гангстеров. Движущий мотив поведения героев — зов совести, стремление к справедливости. Но судьбы их драматичны, борьба одиночек не приводит к изменению положения.

Гангстерский фильм — разновидность детективно-приключенческих картин буржуазной массовой культуры, в центре которых — рассказ о самом преступлении. В гангстерских лентах кино- и телезрителю как образец для подражания предлагается супермен с атлетической фигурой, мощной челюстью, никогда не расстающийся с огнестрельным или холодным оружием и пускающий его в ход при первом же импульсе. Убивая, такой герой не испытывает никаких сомнений или колебаний. Насилие, убийство, садизм, учит зрителя буржуазный экран,— естественная форма проявления сильного человека.

Фильм ужасов представляет собой соединение фантастического и гангстерского фильмов. Это коммерческое зрелище основано на желании запугать обывателей, дать им возможность в темноте кинозала пережить мысленно разнообразные страхи и тем самым якобы, как утверждают буржуазные психологи, освободиться от комплексов страха, неуверенности, душевного смятения, мучающих отчужденного «маленького» человека в мире насилия и жестокости. Вытеснение подсознательного беспокойства в сферу сознания и тем самым освобождение от него представляется ими как социальная терапия. На самом деле буржуазные манипуляторы стремятся еще больше запугать массы, подчинить их влиянию господствующей идеологии, воспитать пассивных роботов, послушных воле правящего класса.

Черты, характерные для фильмов ужасов, можно обнаружить еще в первых лентах, снятых на заре кинематографа Ж. Мельесом — «Дьявольский замок», «Галлюцинации барона Мюнхаузена», «В королевстве гадалок». В них чудесное и ужасное сочеталось с юмористическим. С 1913 года во Франции появляются серии Л. Фейада — «Фантомас» и «Вампиры». Их герои и героини — одетый в маску мужчина, затянутая в черное трико женщина — зримо воплощали ужас и угрозу. В Германии начиная с этого же времени выпускаются мрачные картины, использующие фантастику для выражения настроения депрессии, уныния, социальной подавленности. В них действуют садисты, маньяки, убийцы, одержимые ненавистью

ко всему живому. Таковы ленты «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине, «Носферату» Ф. Мурнау, «Доктор Мабузе — игрок», «Завещание доктора Мабузе» Ф. Ланга, «Кабинет восковых фигур» П. Лени. Киноведение определяет эти фильмы как социальный портрет немецкой нации в период упадка духа и нравов, как духовный портрет ее в период, предшествовавший «эпохе длинных ножей», эпохе фашизма, пришедшего к власти. Действительно, кино показывало путь от Калигари до Гитлера, от единичных садистов-маньяков, до маньяка, ставшего во главе нацистской партии и развязавшего вторую мировую войну.

Характерно, что уже в 60-х годах зловещие персонажи картин 20—30-х годов обрели вторую экранную жизнь. Появились новые фильмы о Мабузе («Тысяча глаз доктора Мабузе»), о Фантомасе. Возрождение старых сюжетов в эпоху массовых средств информации, в электронную эру свидетельствует о живучести буржуазных мифов. Новый Мабузе, как и его отец (персонаж первых фильмов), одержим идеей мирового господства, но он теперь вооружен суперсовременной техникой, шпионит при помощи всевидящего «телеглаза» за обитателями своего отеля — дипломатами, бизнесменами. Новый Фантомас, герой трехсерийной ленты А. Юнебелля, — гений зла, не имеющий индивидуального человеческого облика, предстающий в эластичном черном трико и черной маске с прорезями для глаз. Это — его «натуральный» вид. Все остальное время он пользуется масками, имитирующими пластически точно лица его очередных жертв. Как Мабузе крадет у людей их интимный, личный мир, Фантомас крадет у них их лицо, их внешность. Современные наука и техника верно служат в кино этим мифологическим злодеям.

В буржуазных фильмах ужасов часто соединяются мистика, откровенная порнография, разнузданная жестокость и садизм. Они способствуют духовному растлению, дегуманизации личности.

ЭПИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

Эпические жанры позволяют воплотить в кино наиболее крупные и монументальные формы эпической литературы. Характерные особенности этих жанров — повествовательное начало, многогранное изображение значительных событий истории в сочетании с рассказом о человеческих судьбах, с раскрытием внутреннего мира героев. К эпическим жанрам могут быть отнесены киноэпопея, кинороман, киноповесть и киноновелла.

Киноэпопея отражает в образной форме деятельность народных масс в переломные, кризисные периоды истории человечества, когда, как на изломе, обнажаются ее глубинные процессы.

В советском кино эпос был рожден дыханием революции, ее могучей волной, поднявшей народные массы на гребень истории. Эпические кинополотна С. Эйзенштейна «Броненосец „Потемкин"», «Октябрь» возвестили о рождении нового советского киноискусства. Эпопеей является и его фильм «Александр Невский», славящий могущество и силу народа в борьбе с иноземными захватчиками.

В 30-х годах в советском кино была создана величественная эпопея о революции, восславившая народ, который впервые в истории встал на путь созидательного, свободного творчества («Мы из Кронштадта», «Щорс» и др.).

Освободительная, героическая борьба народов мира во главе с советским *народом* против фашизма дала новое дыхание эпическим жанрам. Киноэпопеи «Освобождение», «Солдаты свободы» Ю. Озерова, вышедшие на экран в 70-х годах, выразили характерные черты эпического направления в кино. В них игровыми средствами воссозданы крупные события Великой Отечественной войны, в форме исторической хроники показана освободительная миссия советского народа, победившего фашизм, спасшего народы Европы от нацистского ига. Значение этих фильмов — в документальном и одновременно художественном осмыслении темы недавнего героического прошлого. В таком же эпическом ключе решена своеобразная белорусская дилогия — шестисерийный телефильм «Руины стреляют...» и двухсерийная кинокартина «Пламя» режиссера В. Четверикова.

Кинороман отличает развернутая система персонажей, сложная композиция, связывающая воедино события, которые происходят в течение длительного времени. Он может быть как экранизацией, так и самостоятельным произведением.

Своеобразным социальным кинороманом явилась трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга («Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона»). Фильм, начатый как биографическая повесть, вобрал в себя широкую панораму исторических событий, отобразил процесс создания молодого Советского государства, строительства новой жизни.

В этом жанре давно и плодотворно работает С. Герасимов. Кинороманом можно назвать, например, его экранизацию «Тихого Дона» М. Шолохова. Это стремление к романности мышления, к неторопливому, всеобъемлющему повествованию ощутимо во многих работах режиссера, даже тех, которые не являются кинороманами в чистом виде.

Новые возможности для создания кинороманов открыло телевидение. Создаются романы-телесериалы («Тени исчезают в полдень», «Вечный зов», «Хождение по мукам», «Сага о Форсайтах» и др.).

Киноповесть — жанр кино, основанный на эпическом прозаическом повествовании. Многие фильмы, поставленные по сценариям Е. Габриловича,— это характерные, наиболее жанрово определенные киноповести. Киноповесть тесно смыкается с психологической драмой, порой их невозможно различить.

Киноэпопея отражает в обобщенной форме деятельность широких народных масс, глубинные процессы истории.

«Освобождение»

Киноповесть сочетает драматический показ и эпический рассказ, в ней равнозначны и открытое действие, и повествовательное начало. В лирической киноповести активно выражено лирическое авторское начало.

«Спасатель»

Киноновелла — малая форма повествовательного жанра. Классической киноновеллой является, например, немой фильм М. Ромма «Пышка», поставленный по произведению Г. Мопассана.

Киноновелла, как и литературная новелла, требует лаконизма, четкого построения сюжета, особой отобранности выразительных средств. Нередко в кино практикуется постановка цикла новелл одного автора или новелл, связанных единой темой. Иногда цельный по своему сюжету фильм состоит из отдельных новелл, объединенных героем или сквозным сюжетом. Так построены, например, знаменитые картины Ф. Феллини «Сладкая жизнь» и «Рим» — своеобразные гигантские фрески современного города, состоящие из отдельных зарисовок — новелл, которые объединяет взгляд автора на мир.

ЛИРОЭПИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

Лироэпические жанры характеризуются особой эмоциональностью повествования, активностью лирического проявления автора либо в различных открытых формах (монолог, комментарий и т.д.), либо в самой структуре фильма, его экспрессии, метафоричности языка, интенсивности изобразительно-выразительных средств.

Кинобаллада — это условное обозначение лироэпического жанра, в котором преобладают поэтическое авторское видение мира,



лирический склад его мировосприятия. Порой в самих названиях картин есть слово «баллада», но оно вовсе не обязательно для определения сущности жанра. «Баллада о солдате» В. Ежова и Г. Чухрая — это фильм, спетый на одном дыхании; лирически светло в нем рассказывается о молодом солдате, отдающем каждому доброму человеку, с которым он встречается во время короткого отпуска домой, частицу себя, своей души.

Песенно-балладный строй и у картины В. Быкова и Б. Степанова «Альпийская баллада». Основное действие происходит в Альпах. Но запев всему дает пролог, который оставляет в сердце какую-то звенящую, щемящую ноту, и она звучит, не умолкая, скромно, негромко на протяжении всего фильма, завершаясь в конце, в эпилоге, мягким, скорбным и все же светлым аккордом. Речь идет о сценах, снятых в Белоруссии, на озере Нарочь, а в фильме — это родина Ивана, деревня Терешки возле двух голубых озер. Нельзя оторвать взор от неяркой красоты широкого озерного разлива, простых хат рыбаков с сетями во дворах, от песчаных отмелей и плесов, и главное от лиц людей, много повидавших, прошедших войну, но добрых и по-человечески искренних. Девочка-письмоносец разыскивает среди местных жителей родителей Ивана, погибшего в далеких Альпах. И мы видим: через сердце каждого прошла война, опалила судьбы — у многих в душе незаживающая рана.

Перед глазами проходят три коротких и бесконечно длинных дня — последних в жизни Ивана. Три дня, в которых человек раскрыл себя до конца, показал, какое богатство душевных сил и какой неиссякаемый запас благородства, воли, смелости и мужества таится в его сердце. И — эпилог картины. Мы знаем, что Иван погиб в далеких Альпах, погиб как герой. Символически звучит удачно найденный, лаконично решенный завершающий кадр фильма. В окне белорусской хаты — два лица: ласковое, доброе лицо старушки и пытливое лицо мальчишки, смотрящего на мир широко раскрытыми глазами. Растет новый Иван, он должен быть счастливым.

В основе *кинолегенды* — рассказ о фантастических и исторических преданиях, поверьях, о реальных и вымышленных героях.

В лентах Э. Лотяну «Лаутары», «Табор уходит в небо» поэтическое мировосприятие автора проявляется в особой экспрессии кадра, яркости и силе чувств, которыми живут герои, силе их страстей, драматизме коллизий. Кинолегенды созданы почти во всех национальных кинематографиях нашей страны, они питаются животворными источниками народных традиций, народной многовековой духовной культуры.

Кинопоэма — фильм, в котором повествование дается через субъективное восприятие лирическим героем событий. Своеобраз-

Кинороман вбирает в себя и судьбы людей, и панораму исторических событий, происходящих в течение длительного времени.

«Трилогия о Максиме»

ными кинопоэмами являются картины А. Довженко «Звенигора», «Земля», «Поэма о море», документальные фильмы «Одиннадцатый», «Шагай, Совет», «Три песни о Ленине» Д. Вертова, «Дневные звезды» И. Таланкина. Их авторы — кинопоэты, они пишут кадрами. В документальной ленте А. Пелешяна «Мы» поэтически-образно реализована теория дистанционного монтажа — системы ритмических повторов ударных в смысловом отношении кадров, дистанционно разъединенных в пространстве фильма и вместе с тем соединяющих и поэтически обогащающих соседние с ним эпизоды.

Киносказка — жанр фильма, основанный на развитии фантастического, авантюрного или социально-бытового сюжета, в котором проявляется богатство авторского замысла. В настоящее время киносказка — это богатейшее разветвление жанров от традиционно повторяющих литературные образцы до мюзиклов, шоу на материале сказок. В советском кино многие прославленные мастера (А. Роу, А. Птушко, Н. Кошеверова, Р. Быков и др.) проявили себя в этом жанре. Своеобразной киносказкой на историческом материале является фильм Ю. Дунского, В. Фрида и А. Митты «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» (критики называли его также «фильмом-лубком», «фильмом-скоморошиной»).

Сегодня все чаще традиционный сказочный сюжет — материал для разговора с современником. Такова, например, лента «Царевич Проша». Эта картина — радостное, праздничное зрелище. Старейший советский кинематографист Н. Кошеверова (поставившая фильмы «Черевички», «Золушка», «Укротительница тигров», «Каин XVIII», «Старая, старая сказка», «Тень») проявила здесь свой молодой творческий задор, неистощимый юмор и щедрость выдумки. Сценарист М. Вольпин стилизовал повествование под сюжеты известных сказок, где действуют глупые короли, прекрасные принцессы, ловкие и находчивые «честные» жулики. Авторы шутливо представляют своих героев — ритуал их торжественного чаепития из блюдечек и пузатых расписных чашек за царским столом, непередаваемо комичные лица первого советника и придворной дамы Лушеньки. Принцесса несколько необычна — она скорей напоминает современную девочку-непоседу, которая считает, что «глазки — для подглядки, ушки — для подслушки». И только «умный и красивый юноша» — царевич Проша (С. Мартынов), «способный ко всему хорошему», выделяется своим иконописным лицом и ясными синими глазами среди комических персонажей, над которыми беззлобно подтрунивают авторы, высмеивая характерные человеческие пороки.

Кинопритча — это повествование, в котором за бытовой житейской формой, за внешне простыми событиями скрыты символический смысл, глубокая философия, обобщенно выраженная авторская

Кинолегенда поэтически передает мир фантастических и исторических преданий, народных поверий.

«Человек уходит за птицами»

Киносказка — жанр, идущий от фольклора. Он основан на развитии фантастического, авантюрного или социально-бытового сюжета.

«Сказка, рассказанная ночью»

концепция. Кинопритча сложна тем, что требует от художника умения выразить, а от зрителя умения увидеть и распознать глубокий внутренний смысл, прочесть авторскую мысль, высказанную порой аллегорически.

Например, фильмы В. Шукшина «Калина красная», «Печки-лавочки», «Ваш сын и брат» можно рассматривать как своеобразные философские притчи. В них внешнее действие далеко не исчерпывает их глубинную нравственную суть.

Картина «Ваш сын и брат», привлекшая в свое время большое внимание зрителей, вызвавшая оживленные дискуссии искусствоведов и социологов, воспринимается сегодня сквозь призму последующих работ художника (особенно «Калины красной»), сквозь призму всего его многогранного творчества. Свежесть и острота его мировосприятия, любовь к родной земле и ее людям, особый шукшинский юмор, свободное соединение сцен драматических, лирических и острогротескных — все эти качества ощущаются в фильме «Ваш сын и брат», поставленном по рассказам «Степка», «Игпаха приехал», «Змеиный яд».

Лента начинается и заканчивается кадрами стремительно мчащейся речки Катуни. Здесь, у ее берегов, выросли герои картины — четверо братьев Воеводиных. Здесь их семейные корни, отсюда они уходят в иные места. А всегда ли их уход оправдан? Каждый ли нашел свое место на этой земле? Новеллы о братьях Воеводиных



построены в фильме как своеобразные притчи. В них прямое действие далеко не исчерпывает всей глубины авторских размышлений.

Шукшину не все равно, куда «пошагал» старший сын Воеводиных — Игнаха. «Я все песни позабыл»,— с горечью и недоумением говорит Игнаха отцу. А вот младший брат, Степан (Л. Куравлев), совершает странный и, казалось бы, нелепый поступок, убегая из заключения домой на три месяца раньше срока... за песнями. Он истосковался по родной земле, по односельчанам, по дружескому застолью, по любимым песням. В этой новелле много юмора, выразительных режиссерских находок. Автор понимает и жалеет своего героя, этого «чудика», радостно вдыхающего влажный воздух ледяной Катуни и запах белоствольных берез. Уже здесь прочитываются отдельные мотивы, столь ярко проявившиеся потом в «Калине красной».

Фильмы Шукшина — это притчи о поисках человеком счастья, «праздника души». Они обращены к сегодняшнему зрителю, особенно молодому. Шукшин, его герои ведут с нами диалог о смысле жизни, о месте каждого в ней.

Оригинальными кинопритчами являются и картины «Небывальщина» С. Овчарова, «Мольба» и «Древо желания» Т. Абуладзе, «Кувшин» И. Квирикадзе, «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани, «Чудаки» Э. Шенгелая, «Все на продажу» А. Вайды.

Фильм польского режиссера А. Вайды «Все на продажу» посвящен памяти Збигнева Цыбульского. Замысел фильма — рассказать об актере, которого уже нет. Цыбульский рано ушел из жизни, сгорел как факел. В памяти зрителей остались прежде всего образы героев, как бы слившиеся с личностью актера, образы, в которых выразилась духовная потребность времени. Один из них — Мацек Хелмицкий («Пепел и алмаз»), чья трагическая беда и трагическая вина выразили на экране нравственные проблемы, остро стоявшие в жизни целого поколения поляков. В этом фильме, прославившем имена режиссера и актера, есть сцена «поминовения умерших». Только что окончилась война, в боях с фашизмом погибли друзья Мацека. Он зажигает спирт в стопках, горят голубые язычки пламени. Звучат имена погибших... В картине «Все на продажу» один из эпизодов словно перекликается с этой сценой. Трагически погиб актер — талантливый, популярный, с мировым именем. Его наследник на экране, молодой актер, зажигает спирт в бокале. Горит огонек в память о погибшем. Сложность киноязыка требует особой психологической настроенности, философская насыщенность фильма за-

В кинопритче за бытовой, житейской фабулой, за внешне простыми событиями скрыты своеобразное философское обобщение, символический смысл. Таковы фильмы В. Шукшина.

«Печки-лавочки»

ставляет зрителя думать. По словам Вайды, это произведение размытых контуров, отдельных штрихов. И все же основная мысль прослеживается очень четко — автор стремится показать процесс переплавления жизненных историй, страстей в то чудо, которое рождается на экране. Это подчас мучительный процесс, когда художник все пережитое, прочувствованное, наболевшее вкладывает в произведение, которое создает.

ЖАНРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ФИЛЬМА

В особую группу следует выделить жанры музыкального фильма — картины, в которой музыка играет ведущую роль в развитии сюжета, органически включается в образную структуру фильма,— музыкально-биографический фильм, музыкальная кинокомедия, кинооперетта, кинобалет, киноопера, мюзикл.

Первые специально музыкальные фильмы были созданы в 20-х годах. Героями их были «звезды» мюзик-холлов, эстрады, оперы, различные музыкальные коллективы. Для многих картин писались шлягеры — броские, эффектные музыкальные номера, рассчитанные на массовую популярность.

В 30-х годах выходят первые советские *музыкальные комедии*. Композиторы И. Дунаевский, братья Покрасс, Т. Хренников, Д. Кабалевский, опираясь на традиции народной массовой песни, написали для них мелодии, ставшие поистине всенародными.



В жанре *музыкально-биографического фильма* в разные годы были созданы картины о творчестве В. А. Моцарта, Д. Верди, И. Штрауса, Р. Леонкавалло, М. Глинки, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, Э. Карузо («Моцарт и Сальери», «Чайковский» и др.).

Активная музыкальная среда, насыщенность музыкой характерны для картин, герои которых — музыканты. Так, на протяжении всего фильма Э. Лотяну «Лаутары» звучит народная молдавская музыка, то пронзительно печальная, то зажигательно темпераментная, огневая.

Кинооперы и *кинобалеты* выпускаются сравнительно редко. У жанров музыкального театра своя система условностей, трудно переводимых на язык кино. Порой даже высказываются сомнения в целесообразности подобных экранизаций. Однако практика показывает, что необходимость в них есть. Кинопостановки в этих жанрах позволяют широкой аудитории познакомиться с выдающимися театральными работами. Кроме того, при перенесении оперы или балета на экран используются все технические и эстетические возможности кино. Интересно поставлены кинобалеты «Спартак», «Балерина» и др.

Один из наиболее популярных жанров современного музыкального фильма — *мюзикл*. В нем органически соединены музыка, которая является здесь основой развития драматического конфликта, развертывания сюжета, хореография, пластика и все кинематографические средства выразительности (звукозрительные контрапункты, ракурс, план, монтаж и т. д.).

Порой термин «мюзикл» употребляют в более широком значении, применяют его к кинооперетте, снятому в кино представлению мюзик-холла, варьете или вообще к музыкальной комедии. Действительно, эти жанры близки друг к другу, ведущим в них является музыкальное начало.

Впервые термин «мюзикл» (музыкальный) был употреблен по отношению к фильму Ф. Циннемана «Оклахома» (1965), поставленному по одноименному бродвейскому спектаклю (драматург Р. Роджерс, композитор О. Хаммерштейн). В лучших мюзиклах, созданных в 60-х годах, наиболее ярко проявились основные черты этого сложного, синтетического жанра — острота сюжета, выразительная характеристика персонажей, своеобразие и живописность музыкального языка, открыто обнаженная природа условности. Здесь музыка и хореография не являются отдельными вставными номерами, а органически вливаются в действие, движут сюжет. Таковы ставшие уже классическими мюзиклы «Моя прекрасная леди» (режиссер Д. Кьюкор, композитор Ф. Лоу), «Оливер!» (режиссер К. Рид, композитор Л. Барт), «Вестсайдская история» (режиссер

Синтетический жанр мюзикла привлекает слитностью музыки, пластики изображения, современной хореографии.
«Кабаре»

Р. Уайз, композитор Л. Бернстайн, хореограф Д. Роббинс). В них плодотворно использованы фольклорные музыкальные традиции. Это — яркое зрелище, развивающееся непременно динамично, в активном противопоставлении позиций, в борьбе сторон. Как отмечают исследователи мюзикла, ему противопоказано замедление темпа, лирическое ведение действия, ослабление сюжета. Правда, во французском кино в отличие от американского есть опыт создания лирического мюзикла, основанного на традициях оперного речитатива,— «Шербурские зонтики» (режиссер Ж. Деми, композитор М. Легран). В нем рассказывается сентиментальная история двух влюбленных, подана она в традициях коммерческой массовой культуры. Если наиболее интересные мюзиклы были основаны на драматургии Б. Шоу («Моя прекрасная леди»), Ч. Диккенса («Оливер!») или современном прочтении вечной темы трагической любви шекспировских Ромео и Джульетты («Вестсайдская история»), то в «Шербурских зонтиках» авторы сознательно ушли от остроты и глубины социальных и нравственных конфликтов. Их установкой была ориентация на узнаваемость мелодий, милое и беззаботное развлечение. Эти же тенденции характерны и для мюзиклов Ж. Деми и М. Леграна «Девушки из Рошфора» и «Ослиная шкура».

В советских музыкальных фильмах характерные черты мюзикла в современном понимании этого слова можно увидеть, например, в комедиях «Свинарка и пастух», «Богатая невеста» И. Пырьева, «Веселые ребята», «Волга-Волга» Г. Александрова. Правда, тогда не существовало самого этого термина. Но лучшие фильмы 30-х годов были буквально пронизаны солнечной музыкой, стихией движения; динамика действия в них выражала пульс эпохи, ее бурные ритмы.

Во второй половине 60-х годов в жанре мюзикла создается ряд оригинальных фильмов. Органически тяготеют к этому жанровому образованию фильмы Р. Быкова «Айболит-66», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса». Мюзикл становится все более популярным и любимым жанром национальных кинематографий. Например, белорусские телефильмы-сказки «Приключения Буратино» и «Про Красную Шапочку» режиссера Л. Нечаева — это своеобразные мюзиклы.

Мотивы литовского фольклора положены в основу жизнерадостного мюзикла «Чертова невеста» (режиссер А. Жебрюнас, композитор В. Ганелик), в котором в юмористической форме рассказано о приключениях черта на земле.

Один из лучших советских мюзиклов — картина Г. Шенгелая «Мелодии Верийского квартала» (композитор Г. Цабадзе). Действие его происходит в дореволюционном Тбилиси, в доме бедного извозчика Павле (В. Кикабидзе). Грациозная прачка Вардо (С. Чиаурели), юные дочки Павле, мечтающие поступить в танцкласс,— все они естественно чувствуют себя в стихии танца, песни. Они — плоть от плоти простого люда, заполняющего горбатые улочки, дома, балкончики, тесные квартиры Тбилиси. Истоками жизнерадостного народного танца, народной песни здесь является древний и прекрасный грузинский фольклор.

ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ ОБРАЗОВАНИЯ

Кроме жанров, основанных на определенном типе структурной организации сюжета, художественной условности, сегодня все чаще употребляется термин «жанр» применительно к картинам определенной тематики, например: исторический фильм, историко-революционный фильм, биографический фильм, политический фильм, производственный фильм и т. д. Действительно, в какой-то мере это оправданно: в том или ином тематическом русле складываются свои структурообразующие жанровые признаки, свои характерные черты. Однако жанрами в полном смысле этого слова такие тематические направления назвать нельзя, так как в рамках каждого из них могут быть созданы фильмы самых разных жанров.

Историко-революционный фильм рожден революцией и отражает тему революции. В художественном кино эта тема плодотворно питала кинематограф 20—30-х годов. Она вновь вызвала внимание кинематографистов в период празднования 50-летия и 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции.

Характерный пример творчески обновленного подхода к теме — фильм «Шестое июля» (сценарист М. Шатров, режиссер Ю. Карасик), воссоздающий на экране исключительно сложную обстановку 1918 года. Авторами взят только один день — 6 июля. Но это день, когда, можно сказать, решалась судьба революции, когда история вела счет часам и даже минутам. Страна была залита кровью, измучена интервенцией, голодом, блокадой. Нависла угроза: быть или не быть Советскому государству. В этой обстановке, когда эсеры, стремясь разорвать Брестский мир, совершили провокационное убийство немецкого посла Мирбаха, арестовали Дзержинского и перешли к прямому вооруженному мятежу, с особой силой проявились могущество ленинского ума, выдержка, единство действий сподвижников Ильича.

Соединение документальной точности, почти протокольного описания событий с их художественным анализом — характерная особенность этой картины. В лице Ю. Каюрова был найден исполнитель, который, достойно продолжая традиции Б. Щукина и М. Штрауха, талантливо и вдохновенно передал на экране силу ленинской мысли, интеллекта, его громадную духовную энергию.

Некоторые критики выделяют специально и жанр *историко-биографического фильма,* в основе сюжета которого — биографии выдающихся общественных и государственных деятелей [12]. В *советском* кино существуют давние и плодотворные традиции создания историко-биографических лент. Прежде всего это относится к кинолениниане (фильмы «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» М. Ромма, «Человек с ружьем» С. Юткевича), к многочисленным картинам о реальных героях Великого Октября («Чапаев» С. и Г. Васильевых, «Щорс» А. Довженко, «Яков Свердлов» С. Юткевича), о героях Великой Отечественной войны («Молодая гвардия» С. Герасимова,

Будяк Л. Советский историко-биографический фильм.— М., 1978.

«Константин Заслонов» А. Файнциммера и В. Корш-Саблина), о выдающихся исторических деятелях («Петр I» В. Петрова, «Суворов» В. Пудовкина).

Термин *«политический фильм»* широко вошел в обиход в 60—70-х годах в связи с появлением большого количества картин, отражающих важные события современности, политическую активность масс. Ряд критиков придерживаются той точки зрения, что в широком смысле слова этот термин можно применить к киноискусству любого периода, в котором предметом изображения является политика. В таком понимании слова и «Броненосец „Потемкин"» и «Чапаев», безусловно, политические фильмы. Все наше кино проникнуто социальной правдой.

В более узком значении этого термина политический фильм — характерное художественное явление 60—70-х годов, которое связано с глобальными политическими событиями в мире, с историей человеческой цивилизации в период массовых социальных движений, непримиримой конфронтации коммунистической и буржуазной идеологий. В советском кино в этом жанре создан ряд картин, в их числе «Это сладкое слово — свобода!» В. Жалакявичуса. Фильм привлекает внимание зрителей пытливой мыслью и глубинным исследованием жизни. «Место действия — Земля»,— утверждает Жалакявичус, определяя всеобщность проблем фильма и подчеркивая, что это могло случиться везде, где люди борются за свободу.



фильм не ограничен рамками сюжета — истории подготовки побега и освобождения трех брошенных без суда и следствия в тюрьму сенаторов-коммунистов одной из латиноамериканских стран. Кадры словно выхватывают фрагменты накаленной до предела действительности, истории борьбы за свободу.

В западном кинематографе политические фильмы создаются как прогрессивные, так и реакционные, эклектичные, спекулятивные. В числе остросоциальных политических фильмов — «Джо Хилл», «Одален-31» шведского режиссера Бу Видерберга, «Убийцы именем порядка» французского режиссера Марселя Карне.

Политический фильм в итальянском кинематографе активно заявил о себе в 60—70-х годах. На новом историческом этапе плодотворно развивались традиции неореализма, возрождалась его резкая критическая направленность, политическая страстность, острая конфликтность, четкая расстановка классовых сил. С наибольшей полнотой эти качества проявились в лентах режиссеров Н. Лоя, Ф. Рози, Э. Петри, Д. Дамиани, Д. Монтальдо. Многие их картины основаны на документальных материалах. Открытая авторская позиция, публицистическое обращение создателей этих картин к киноаудитории показательны. Тесная связь между криминальной ситуацией и социально-политической проблематикой прослеживается в ленте «Признание комиссара полиции прокурору Республики» Д. Дамиани. История комиссара полиции, который не видит иного способа борьбы с мафией, кроме самоличного убийства ее главаря, потрясает правдивостью жестоких ситуаций. Комиссар полиции исчерпал все «законные» средства наказания преступника, связанного с городскими властями. По-прежнему разгуливает на свободе убийца профсоюзного лидера. Но и противозаконное действие комиссара не приводит к ожидаемому им громкому судебному процессу. Его попросту «тихо убирают» в тюрьме. Финал фильма — широко раскрытые, вопрошающие глаза молодого помощника прокурора Траини, с них словно спадает пелена: *он понимает, что в этом* мире узаконенной преступности полиция и бандиты связаны круговой порукой.

Актер Ф. Неро, сыгравший честного и наивного в вопросах политики Траини, выступает в главной роли и в другом фильме Дамиани «Следствие закончено — забудьте». Молодой архитектор Ванци поставлен как раз в такую ситуацию, что сам испытывает на себе действие узаконенной преступности. Привлекательный, интеллигентный человек, отец семейства, преуспевающий буржуа, он вследствие случайного подозрения в совершенной дорожной аварии

Историко-революционный фильм рожден революцией и воспевает ее. В нем нередко сочетается документальная точность исторических событий и свободный полет художественного вымысла.
«Ленин в Париже»

попадает в тюрьму. Ванци надеется выйти отсюда в самое ближайшее время. Первые кадры фильма еще полны почти рождественско-пасхальной идиллии. Заключенным развозят в больших целлофановых пакетах подарки от благотворительного общества. А далее следует фантасмагория ужасающих сцен насилия, подкупа, зверской власти кулака, поножовщины, издевательств. Вначале Ванци уверен, что это только недоразумение. Он здесь ни при чем, он не имеет ничего общего с сидящими здесь настоящими преступниками. В финале картины начальник тюрьмы, прозванный за жестокость «дуче», яростно крикнет ему: «Нет, вы такой же, как мы!»

Сильный в критике итальянского «правосудия», где единой круговой порукой связаны мэры, полицейские, представители юстиции и профессиональные преступники, фильм «Следствие закончено — забудьте» несколько более односторонен в обрисовке образа положительного героя. Немолодой инженер (Р. Куччола), стремящийся обличить преступников, показан бунтарем-одиночкой, не связанным ни с каким политическим движением и трагически погибающим в тюремной камере от рук наемных убийц.

Следует отметить, что политический фильм в зарубежном кино в 80-х годах претерпевает определенную девальвацию: в массовом коммерческом кинематографе создается немало фильмов, спекулирующих на политической теме. Герои этих фильмов, протестующие против капиталистической системы, оказываются заведомо обреченными на смерть одиночками, их бунт бесплоден. К тому же художественный уровень подобных лент часто примитивен, они не несут никаких художественных открытий. Поэтому, оценивая конкретный политический фильм, всегда следует иметь в виду ту или иную идейную концепцию его авторов, тот или иной способ образного отражения действительности.

Производственный фильм — так обычно называют картину, где основной сюжет связан с событиями, происходящими на производстве, где драматический конфликт развивается как противопоставление нравственных позиций людей, по-разному смотрящих на личное и общественное. Сфера производственного фильма широка, как широка и разнообразна сегодня сфера социалистического производства. Его темой может быть и заседание парткома одного строительного комбината («Премия»), и выход человека в космос («Укрощение огня»).

Премия — награда, праздник, радость, признание — и моральное, и материальное — успехов в работе. А может ли она стать предметом огорчений, конфликтов? Могут ли от нее отказаться? Авторы картины «Премия» (сценарист А. Гельман, режиссер С. Микаэлян) показывают как раз такую ситуацию. Отказ от премии бригады строительного комбината становится поводом для анализа проблем более широких, чем просто положение дел в конкретной бригаде. Внутренний динамизм фильма — в подлинной конфликтности ситуации. Речь здесь идет о принципах отношения к жизни, к труду. Авторы построили киноповествование так, что наше внимание властно держит не интрига, а борьба мнений, характеров, жизнен-

ных установок. В картине показано лишь одно внеочередное заседание парткома на прорабском участке. Однако это, безусловно, зрелищный, «зрительский фильм». Не блещущий кинематографическими эффектами, он интересен своей активной обращенностью в зрительный зал. Это картина-дискуссия, картина-спор. Не случайно во время сеанса аудитория так живо реагирует на вопросы, монологи и реплики героев. Зрительный зал кинотеатра становится своеобразным продолжением комнаты, где проходит заседание.

Своей внутренней темой ответственности за порученное дело фильм «Премия» непосредственно соотносится с «глобальным» по охвату жизни фильмом «Укрощение огня» (сценарист и режиссер Д. Храбровицкий, оператор С. Вронский).

Огненное зарево заливает экран. Космическая ракета взмывает ввысь, оставляя за собой бушующее пламя. Буйство трепетных красок ошеломляет. Кажется, что зрительный зал утрачивает свои границы, сливаясь с безбрежностью просторов Байконурских степей, ломаными линиями скалистых гор. Киноиллюзия при помощи широкого экрана, цвета словно переносит нас в реальность, создает ощущение, что мы — не зрители, а участники событий.

Масштабность показа истории становления советского ракетостроения, судеб людей, связанных с важнейшими направлениями науки и отраслями промышленности,— все это, воспроизведенное в фильме, позволяет зрителям ощутить величие дел народа, размах исторических свершений. Мы видим на экране первый взлет ракеты «09» в подмосковном лесу 17 августа 1933 года, вспоминаем исторические события 4 октября 1957 года и 12 апреля 1961 года. Впервые в советской кинематографии поднимается столь значительная, грандиозная тема — путь советской страны к освоению космоса.

ВЗАИМОСВЯЗЬ ЖАНРОВ В КИНО

Обращаясь к истории кино, порой говорят о «чистых» или «первичных» драматических жанрах — мелодраме, детективе, «комической», вестерне и др. Действительно, эти драматические жанры появились в кино первыми и выкристаллизовались ранее других. И сегодня кинематограф дает нам немало примеров «чистоты» (т. е. определенной стереотипности) жанрового построения в этой области. Здесь сложились своеобразные каноны, схемы фабульного построения, автор и зритель соблюдают определенные, хорошо знакомые «правила игры». Поэтому эти жанры так любит массовая аудитория.

В то же время история кино с несомненностью показывает, что так называемые «чистые жанры» сегодня переживают свое второе рождение, талантливые мастера используют хорошо известные жанровые структуры для личностного, неповторимого рассказа о мире.

Эпические жанры получили развитие в кинематографе в 20-х годах, когда темой советского искусства стала революция, движение широких народных масс, эпос истории. Затем интерес к эпическим

жанрам возникал не раз на крутых переломах истории, когда являлась потребность эпического осмысления крупномасштабных событий. Так эпически была трактована, например, в 50-х, а затем вновь в 80-х годах тема Великой Отечественной войны.

Лироэпические жанры *начали развиваться в 20-х годах;* несколько позднее впервые заговорили о «поэзии» и «прозе» в кино как о различных способах трактовки жизненного материала. Фактически уже в 20-х годах в творчестве классиков советского кино проявились как бы три магистральных жанровых направления — эпическое у С. Эйзенштейна, лироэпическое у А. Довженко, драматическое у В. Пудовкина. При этом все три крупнейших мастера советского киноискусства, использовавшие различные жанровые структуры, создавали свои фильмы в едином стилевом ключе так называемого «живописно-монтажного» немого кинематографа.

Подлиный расцвет лироэпических жанров можно отнести к периоду 60—80-х годов, когда на первый план в фильмах этого направления вышло яркое авторское начало. Картины Н. Михалкова («Раба любви», «Неоконченная пьеса для механического пианино»), Тенгиза Абуладзе («Мольба», «Древо желания»), Л. Шепитько («Восхождение»), А. Хамраева («Человек уходит за птицами»), С. Соловьева («Сто дней после детства», «Спасатель», «Наследница по прямой»), И. Таланкина («Дневные звезды», «Листопад»), А. Рехвиашвили («Грузинская хроника XIX века») — все это поэзия жанра, все это — лироэпические жанры в их вершинном, подлинно поэтическом авторском воплощении. В лирико-поэтическом ключе создают свои уникальные, неповторимые фильмы мастера мирового кино Ф. Феллини («Рим», «Амаркорд», «Репетиция оркестра», «Город женщин» и др.), И. Бергман («Земляничная поляна», «Осенняя соната» и др.).

Драматические, эпические и лироэпические жанры тесно взаимосвязаны. Группы жанров и отдельные жанры постоянно оказывают воздействие друг на друга, взаимно переплетаются, синтезируются в структуре конкретного фильма. Порой справедливо говорят, что не существует жанра в чистом виде — в каждом конкретном фильме какой-то жанр *является доминантным,* с ним нередко сочетаются элементы других жанров. Органичность их синтеза зависит от целостности авторской концепции, единства стиля и метода.

Какой же принцип эмоциональной трактовки материала характерен для того или иного жанра? Как именно, меняя авторский угол зрения на материал, можно изменить и его жанровую трактовку? Эти вопросы очень интересно исследовал С. Эйзенштейн на примере жанров мелодрамы и трагедии.

Размышляя о жанровой системе, С. Эйзенштейн разрабатывает теорию стадиальной взаимосвязи жанров. В центре его внимания — мелодраматическая и патетическая композиция. На одном из своих занятий по режиссуре С. Эйзенштейн предложил студентам разработать режиссерски ситуацию: солдат возвращается с фронта, обнаруживает, что за время его отсутствия жена родила от другого, и бросает ее. Первое задание было связано с жан-

ром мелодрамы, с повышенной эмоциональностью рассказа, второе — с комической трактовкой темы. Эйзенштейн подчеркивал при этом, что происходит «переходность качества в качество и стадии в стадию». «Усильте мелодраму. Подымите по линии внутреннего углубления. Разверните диапазон драматичности. Что получится? Мелодрама поднимется. Куда? В трагедию». Эйзенштейн прослеживал взаимосвязь жанров: трагедия и мелодрама — разные этапы интенсификации основных драматургических узлов сюжета. Благодаря усилению пафоса материал может быть поднят из мелодрамы в трагедию, вследствие ослабления пафоса — опущен из трагедии в мелодраму: «Возьмите от мелодрамы в другую сторону: пафос трагический отпал, пафос мелодраматический тоже сводится на нет, и мелодрама незаметно переливается в то, что называется попросту драмой, или даже больше того — пьесой». Эйзенштейн теоретически исследовал и на практике со своими студентами проверил, как одну и ту же тему в соответствии с различным авторским отношением к явлению можно оформлять по всем стилистическим разновидностям — разворот сюжета можно решать от буффа через мелодраму к пафосу трагедии. Мелодраматическая сцена с легкой подчеркнутой реалистической трактовки может на последующем этапе работы быть поднятой до пафоса. Затем, разрешенная патетически, она может быть ввергнута в пародию, а затем в самостоятельное буффонное построение.

При этом у каждого жанра — своя система условностей. Воспринимая трагедию, зрители испытывают ужас и сострадание к судьбам героев, «после цепи перипетий и сплетений ситуаций» к ним приходит моральное освобождение, подобное греческому катарсису. В мелодраме нет «этого ощущения пройденности сквозь горнило трагедии с облегченным вздохом, с распрямлением плеч и вольным вздохом всей грудью». И это не «порочность разрешения. Это пределы жанра». Трагедия, несмотря на ужас и сострадания, в конце дает ощущение повышенной разрядки благодаря патетическому охвату событий. Ощущения зрителя после мелодрамы иные: «Не страсть, на мгновение поднимающая его над уровнем обычных переживаний, а ощущение, «сходящее на нет»,— чувство жалости, грусти, слез» [13].

Для выражения трагического пафоса могут быть использованы ритм, темп, различные звукозрительные средства. Мелодрама представляет собой картину наивную и трогательную, для пафоса нужна повышенная патетика. Но сама патетичность различна у народов с разными культурными традициями. С. Эйзенштейн приводит пример естественной бытовой речи мексиканцев: «Пламенность акцентировки, ритмическое течение фраз и певучесть мелодий речи настолько обычны в этой стране, что для выражения пафоса нужно не меньше выстрела из карабина или револьвера. В худшем случае пользуются петардами дешевых ракет. Разгар праздника (фиесты) — беспрестанные залпы ракет, наганов и кольтов». Поэто-

[13] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т.— М., 1966, т. 4, с. 72, 231.

му для выражения экстаза (от греческих слов ex stasis — 'выход из состояния') здесь требуются особые средства — может быть, по контрасту — тишина и молчание. Когда вещь трактуется патетически и автор хочет, чтобы ее следствием был экстатический эффект — в патетическом построении, пишет С. Эйзенштейн, «каждый элемент в своей структуре должен отвечать экстатическому состоянию, то есть либо находиться в состоянии перехода в новое качество, либо переходить в него»[14]. В трагедии все трактуется с приставкой «сверх» • — и режиссер отмечает, что в шекспировских диапазонах сверхблагородный и сверхподлый человек — одинаково патетические образы. И в определенной степени можно сказать, что на такой стадии порок столь же захватывающий (в смысле производимого на зрителя впечатления), как и добродетель.

Как отмечал С. Эйзенштейн, исследуя формы комического, на ранних стадиях формы смешного были связаны более всего с осмеянием того, что являлось отступлением от нормального типа человека. Смешными казались прежде всего физически неблагополучные люди, из которых вербовался и институт шутов. С переходом на более высокие социальные формации объектом осмеяния становятся моральные уродства.

Тема связана с жанром, поскольку определенная тематика на практике чаще всего трактуется в формах того или иного жанра. Однако в принципе любая тема может быть решена практически в любом жанре. Говоря о жанре как о «типе и градусе» нашего отношения к жизненному явлению, как об определенном методе его обработки, С. Эйзенштейн писал о том, что тема революции 1905 года, а это сама по себе патетическая страница героической борьбы пролетариата, может быть решена как героическая оратория, как патетический фильм, как историко-хроникальный перечень событий, как бытовая драма, как сентиментальная повесть и т. д.

Итак, каждый жанр художественного кино складывается в результате длительного процесса развития. С одной стороны, в нем кристаллизовались характерные черты, которые свойственны какому-то определенному жанру. С другой — жанры рождаются и развиваются, стыкуются и синтезируются, обогащаются и обновляются, а порой умирают. Жанры кино — это не раз навсегда заданные, застывшие правила, а система постоянно обновляемых художественных условностей, определяющих стилистику произведения.

Каждый талантливый художник в системе избранного жанра проявляет именно свое, неповторимое видение мира. Рамки жанра ему не тесны. Жанр «есть не сумма признаков, а целостная образная структура (исследование жанра как структуры дает ответы на многие нерешенные вопросы его теории)»[15]. Не существует «высоких» и «низких» жанров — все жанры служат подлинному мастеру для глубокого и точного рассказа о мире, его проблемах, настоящем и будущем.

[14] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т., т. 4, с. 238, 256.

[15] *Левин Е. О.* О художественном единстве фильма.— М., 1977, с. 108.

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО



Виды документальных фильмов
Методы создания документальных фильмов

В документальных фильмах снимаются реальные люди и фиксируются реальные жизненные события *.

Самыми первыми в истории кино были ленты документальные — «Выход рабочих с фабрики „Люмьер"», «Прибытие поезда на вокзал Ла Сиота», «Завтрак ребенка»,— снятые в 1895 году французскими режиссерами братьями Люмьер. Сегодня эти короткие киносюжеты мы называем словом «фильм», хотя у них не было авторов в нашем понимании — сценариста, режиссера, актеров. Были только кинооператоры, зафиксировавшие на пленке эти «движущиеся картины». Не случайно фильмы того времени называли «ожившей фотографией», «туманными картинами» и т. д.

ВИДЫ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

Если художественный фильм — это воссоздание действительности в игровой форме, то документальный фильм — сама реальность. В основе его лежит фиксация на пленку всего того, что окружает нас в повседневности, а спустя некоторое время становится уже страницей летописи истории. Благодаря документалистике, как в прошлые века благодаря скульптуре и живописи, а затем фотографии, мы можем видеть живой облик реальных героев истории. Документалисты сохранили для потомков облик В. И. Ленина, его соратников, крупных общественных деятелей, запечатлели события истории — Великого Октября, первых пятилеток, Великой Отечественной войны, мирной послевоенной жизни, выход человека в космос, создали кинолетопись строительства коммунизма.

В последние десятилетия функции информатора о самых актуальных, самых важных событиях взяла на себя телевизионная публицистика. Реальное телевизионное время позволяет многомиллионной аудитории увидеть в прямой телепередаче события в самый момент их свершения. Бурное развитие телевидения не означает отмены документального кино. Напротив, в последние годы кинодокументалистика плодотворно развивается во всем многообразии

* Некоторые документалисты придерживаются точки зрения, согласно которой закономерно применение в документальном кино и игровых приемов.

ее жанров. *Кинохроника* запечатлевает событие, факт, явление, чтобы информировать о нем современников и сохранить документальную визуальную информацию для потомков. *Документальный фильм* осмысливает явление, возводит факт в степень образного обобщения, философски анализирует его суть, вскрывает внутреннюю сущность явления, подчеркивает его общественную значимость.

Сценарист, задумывая будущий документальный фильм, как бы моделирует ситуации, которые, согласно его представлениям, могут произойти в жизни. Он не может предвидеть всего, что случится при съемках фильма. Но он заранее определяет идею фильма, его стилистику, его основной художественный прием и интонацию.

Автор-документалист оперирует образами живой реальности, зафиксированной на кинопленку или магнитную ленту. В этом основная особенность документального фильма, которая была отмечена первыми зрителями. Им казалось, что они видят на экране саму жизнь. Это качество было названо впоследствии «феноменом достоверности» (согласно термину С. Дробашенко). Однако способность кинематографического изображения запечатлевать фактуру предметов, показывать их в движении еще не гарантирует того, что на экране предстанет доподлинная правда факта. В документальной ленте между реальностью и зрителем стоит автор, концепция которого реализуется в кинематографическом материале: Поэтому



все, что зритель видит в документальном фильме,— не поток жизни, существующий сам по себе, а события, факты, проявления человеческих характеров, так или иначе отобранные, раскрытые, осмысленные автором.

Автор в документалистике играет такую же значительную роль, как и в художественном кино. Широко известны имена режиссеров-документалистов — Э. Шуб, Д. Вертова, Р. Кармена, Е. Учителя, Б. Небылицкого, Г. Трояновского, И. Беляева, А. Колошина, Г. Асатиани, С. Школьникова, Г. Франка, А. Видугириса и многих других. Плодотворно работают в телевизионном документальном кино В. Лисакович, Д. Луньков, М. Голдовская, В. Виноградов, А. Каневский и др. В их картинах поэтически преобразованные образы реального мира стали достоянием искусства.

Порой случается, что в документальном фильме функции сценариста, режиссера и оператора совмещены в одном лице. Но это — редкость. Чаще же в хорошем, интересном документальном фильме функцию автора выполняет коллектив творцов-единомышленников. Особенно важно такое сотворчество в момент репортажных съемок. Здесь, как известно, не может быть дублей. Документалистам необходимы острота реакции, быстрота движений, умение мгновенно оценить ситуацию и зафиксировать самое важное. Оператор в эти моменты становится как бы сорежиссером, он действует со снайперской точностью, осуществляя художественный замысел автора.

В зависимости от целевой установки в центре документального фильма может быть человек, событие или проблема. Разумеется, это деление условно, и различные аспекты могут отлично сосуществовать в картине: проблема раскрывается через человека, а событие служит аргументом к постановке проблемы и т. д. Но все же целесообразно выделить наиболее характерные жанровые подразделения документального кино, определяемые задачами, которые ставят перед собой авторы.

Если в центре внимания создателей ленты — человек, его характер, то, как правило, она снимается в жанре *очерка, очерка-портрета.* Все образные средства при этом подчинены единой цели — максимально полно раскрыть характер человека, богатство и неповторимость его индивидуальности.

При съемках *проблемного фильма* на первый план выходит общественно значимая проблема, требующая оперативного оптимального решения. В таких картинах структурообразующим стержнем становится именно та проблема, анализу и социологическому рассмотрению аспектов которой подчинены все компоненты фильма.

При работе над *событийным фильмом* главным для авторов

Документалисты сохранили для потомков облик В. И. Ленина, его соратников, видных общественных деятелей. Документальное кино стало подлинной летописью истории.

«Живой Ленин»

становится умение оперативно, своевременно отразить событие, репортажно зафиксировать его кульминационные моменты, детали.

В кинодокументалистике, как и в игровом кино, существуют свои стилевые направления, свои художественные течения. *Психологический фильм* ориентирован прежде всего на исследование характера героя. *Социологический* фильм по своим задачам близок научному социологическому исследованию актуальной проблемы времени. Для *поэтического фильма* характерно внимание его авторов к эстетическим моментам, к поэтическому, метафорическому воссозданию реальности. Между этими направлениями нет четких границ, где-то они стыкуются и пересекаются. И все же нередко они существуют в довольно ярко очерченной, художественно самобытной форме.

МЕТОДЫ СОЗДАНИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

Применяются следующие методы создания документальных фильмов: событийная (репортажная) съемка; съемка иконографии; перемонтаж старой хроники. Они основываются на разных принципах отношения автора к историческому времени, запечатленному на кинопленке. Событийная (репортажная) съемка применяется для фиксации современности, реальных героев, живущих и творящих сегодня. Автор здесь — современник героев, он живет



с ними в едином сиюминутном реальном времени. Съемка иконографии (архивных рукописей, фотографий, музейных экспонатов и т. д.) позволяет документалисту воссоздать, художественно реконструировать историческое прошлое. Перемонтаж старой хроники служит основой создания фильмов, авторы которых организуют новую образную структуру, пользуясь кадрами, снятыми ранее (монтажные фильмы).

Событийная (репортажная) съемка. Наиболее типичный способ такой съемки — *репортаж,* при котором оператор под руководством режиссера фиксирует самые важные и волнующие моменты события. Разновидность репортажа — *кинонаблюдение.* Как правило, оно проводится длительное время, нередко с большими перерывами между отдельными съемками. В результате зритель видит развертывание явления во времени. Так, путем длительного кинонаблюдения (около 15 лет) была снята серия белорусских документальных лент об одном из классов гомельской школы. Съемки начались, когда дети были в первом классе. Фильм «Десять лет спустя, или Надежды и тревоги 10-А» подытожил «школьную» тему. Но авторы продолжали наблюдение и сняли картину «За отчим порогом» — о выборе героями жизненного пути. Это — уникальный по длительности социологический киноэксперимент. И репортаж, и кинонаблюдение основаны на принципе авторского невмешательства в событие, на сохранении его естественного течения.

В последние годы довольно часто применяется *интервью* с героем фильма или его *монолог в аппарат,* когда герой словно непосредственно обращается к зрителю или авторам, а через них — к зрительской аудитории. Так построен фильм В. Дашука «Женщина из убитой деревни» (сценаристы А. Адамович, Я. Брыль, В. Колесник). Авторы творчески бережно, по-человечески взволнованно коснулись горькой и трагической темы белорусских Хатыней — сожженных фашистами деревень. На протяжении всей ленты перед нами Ольга Андреевна Минич, жительница полесской деревни Хвойня. Светло и прекрасно ее лицо, то удивительно молодое, то с печатью тяжелых жизненных испытаний. Глядя нам прямо в глаза, она рассказывает о том страшном дне, когда немцы подожгли деревню вместе с людьми. Женщина не плачет, нет, может быть, только руки ее слишком сильно сжимают домотканый рушник. А мысленно она там, в 1942 году, вытаскивает через окно тяжелораненого мужа, стоит в очереди ожидающих расстрела, пытается спасти маленького сына в Азаричском лагере смерти. Статика кадра помогает нам постичь внутреннюю жизнь героини — женщины с солнечным, светлым характером, к которой тянутся люди. Таких,

Событийная съемка запечатлевает естественное поведение человека в момент активного действия, рассказа. Автор здесь — современник героя.

«Женщина из убитой деревни»

как Минич, фашизм обрекал на полное истребление. Рассказывая о жизни одного человека, фильм выявляет человеконенавистническую сущность фашистской идеологии.

При событийной съемке используется и так называемая *скрытая камера.* Об этических пределах ее применения сегодня много спорят. Ряд практиков документалистики предпочитают не скрытую, а *«привычную» камеру* (т. е. киноаппарат, который герои фильма видят, но о существовании которого забыли).

«Метод провокации» (некоторые киноведы называют его «методом форсированной жизненной ситуации» или «спровоцированной ситуации») — сознательное создание условий, при которых человек вынужден раскрыться в глубинных своих проявлениях (конфликтная ситуация, внезапная встреча, каверзный вопрос и т. д.). В фильме В. Лисаковича «Катюша» особая эмоциональная открытость, естественность поведения героини, взволнованный поток ее воспоминаний вызваны тем, что участнице войны показали архивную хронику. Е. И. Демина («Катюша» — так ее ласково звали товарищи) узнала себя, своих фронтовых друзей, заново мысленно пережила встречу с ними. Таким же сильнодействующим средством раскрепощения эмоций является неожиданная встреча героя с друзьями, близкими, которых он не видел много лет, поездка по местам, с которыми связаны яркие жизненные воспоминания. Латышский документалист Г. Франк, стремясь к «реставрации личности» (т. е. к открытому эмоциональному самовыражению своих героев), старается при подготовке к съемкам смоделировать ситуации, которые бы выявили глубинную суть характеров героев. Он пользуется методом так называемой подготовки на дальних подступах. Так, во время съемок фильма о латышских стрелках — «Седая гвардия» • — одного из героев привезли на Турецкий вал, где в годы гражданской войны он пережил драматические события. Во время съемок фильма Франка «След души» о председателе колхоза Э. Каулине, человеке волевом и сдержанном, внешне замкнутом и немногословном, удалось запечатлеть его волнение и слезы, когда девушки запели старинную народную песню, песню его молодости. Применение этого остро воздействующего метода требует особо чуткого соблюдения этических норм, заботы о том, чтобы не скомпрометировать героев какой-либо бестактностью. И в то же время он может дать отличные результаты, особенно в проблемных картинах.

Иконографический фильм. «Истории свидетели живые» — документы, дневники, рукописи, фотографии, картины, различные сохранившиеся предметы — все это в иконографическом фильме талантливого кинематографиста может словно ожить, заговорить, обрести новое звучание. Нередко лирическая исповедь от первого лица, прочитанная актером за кадром, в сочетании со строго продуманным визуальным рядом может создать впечатление непосредственного обращения к нам героев истории.

Такие иконографические документальные фильмы, как, например, «Друг Горького — Андреева» (сценарист Б. Добродеев, режис-

сер С. Аранович), являются подлинно художественными по наполненности чувств, по умению их авторов анализировать тончайшее движение мысли, проникать в духовную жизнь героев. Это фотофильм с интонированной актерской фонограммой. Его авторы, дотрагиваясь до самых трепетных, интимных сторон человеческой жизни, показывают их тактично, с чувством меры и вкуса, без всякого налета обывательской сенсационности. Авторы строят свой фильм так, что зрители делаются как бы соучастниками, единомышленниками, друзьями героев. Рассказ идет *от первого* лица, *от* имени актрисы Марии Федоровны Андреевой (для этого использованы отрывки из ее писем, воспоминаний, дневников).

Авторы словно вдохнули жизнь в неподвижные фотографии — и мы понимаем, что в этот момент думают герои. Здесь использованы многие приемы — отъезды и наезды камеры, панорамирование, стоп-кадры, включение хроники и т. д. И все же ювелирная работа со снимками — не самоцель для авторов. Весь образный строй фильма подчинен главному — раскрытию характеров, а через них — эпохи, времени.

Рассказ от первого лица помогает максимально приблизить к нам героев, осветить их образы словно изнутри. Звучат закадровые голоса В. Марецкой, Е. Копеляна, А. Попова и других актеров, которые словно не читают строки из писем, воспоминания, а лично их переживают. Марецкая чудесно лепит образ Марии Федоровны. Вот ее голос звенит от счастья, она вся наполнена радостью жизни. А на экране — фотография, оживающая на наших глазах, словно расцветающая *от* этого молодого голоса — черные бархатные глаза, волна густых волос... А вот другой снимок — Андреева на *склоне* лет. В глазах доброта и печаль. И голос В. Марецкой звучит приглушенно, чуточку утомленно, но с той же искренностью и теплотой: «Старое мое сердце не хочет стариться и по-прежнему бьется великой любовью к тебе, другу большей половины жизни. За многое тебе спасибо, Алексей Максимович, любимый мой».

Целый пласт истории встает из эпизодов картины. Сколько лиц, умных, вдумчивых, прекрасных, лиц лучших представителей интеллигенции предреволюционной России: К. Станиславский, И. Репин, В. Стасов, А. Чехов, А. Блок. И мы слышим их мысли, высказанные вслух. Они будто рождаются здесь, на наших глазах.

Монтажный фильм. Сам по себе прием перемонтажа старых лент был известен едва ли не с первых лет существования кинематографа. Различные хроникальные сюжеты объединялись в выпуски. Такие фильмы *называли «компилятивными»,* поскольку творческое организующее начало в них отсутствовало. Американский историк и критик кино Д. Лейда в своей историко-теоретической книге «Из фильмов — фильмы» стремится дать наиболее точное определение для картин, созданных путем перемонтажа старой хроники: «компилятивный фильм», «архивный фильм», «фильмотечный фильм», «фильм из старых кадров», «документально-архивный фильм», «хроникально-монтажный фильм». Наиболее широко употребимо определение «монтажный фильм», т. е. такое

произведение кинодокументалистики, где основным, ведущим является именно монтаж как способ выражения авторской концепции.

Пионером монтажного кино по праву считается советская документалистка Э. Шуб, которую В. Маяковский назвал «нашей кинематографической гордостью». Она была первой, кто понял, как много взрывной образной силы таится в кадрах архивной хроники, которые благодаря новому авторскому монтажу словно обретают вторую жизнь. Ее глубоким убеждением было понимание документального фильма — исторического или современного — как художественного явления, явления искусства.

Э. Шуб пришла работать в кино в 20-х годах, когда влияние новой, только что снятой хроники на массы было огромно. Это был период новаторских открытий в кино, которое доказало свое право на звание искусства. Вдохновенный труд коллег, мастеров художественного кино — С. Эйзенштейна, А. Довженко и других — вызвал у нее желание доказать, что и «хроника... может стать историком, глубоко партийным летописцем нашей эпохи» [1]. В результате поисков Шуб выявила списки русских, американских, французских хроник с 1905 по 1914 год. Были найдены ленты, снимавшиеся личным оператором Николая II (парады, маневры, смотры гвардейских полков). Царское семейство любило сниматься, и

[1] *Шуб Э.* Жизнь моя — кинематограф.— *М.*, 1972, с. 100.



на пленку фиксировались все важнейшие события, а нередко и личные моменты из жизни царской семьи (300-летие дома Романовых, открытие памятника Александру III и др.).

У Шуб возникла мысль создать фильм на историческом, документально-хроникальном материале, где бы события истории не инсценировались (как, например, в фильме «Октябрь» С. Эйзенштейна), а были показаны на реальном, зафиксированном на пленку материале. Свой замысел она воплотила в картине «Падение династии Романовых», имевшей большой успех у зрителей. Но, главное, всеобщее признание получил сам принцип монтажного фильма, творческой работы с архивным материалом. Это было принципиальное достижение в кинодокументалистике. Дальнейшее развитие этот метод получил в картинах Э. Шуб «Великий путь», «Россия Николая II и Лев Толстой», «КШЭ (комсомол — шеф электрификации)», «Страна Советов», «Испания».

Шуб отдавала себе отчет в том, что хроника, с одной стороны — летопись истории, а с другой — материал для художественного обобщения. С такой же страстностью, энергией, неутомимостью, с какой она разыскивала и систематизировала хронику, документалистка доказывала на практике поистине необозримые художественные возможности «неигрового фильма». Она постоянно проводила мысль о том, что «документальный фильм должен стать одним из жанров художественного фильма»[2]. В ее понимании это означало, что задачи психологического раскрытия человека доступны не только игровому, но и неигровому кино, которое своими собственными средствами может создать художественный образ человека в пространстве и среде, обобщить факты в смысловые, ассоциативные ряды, показать отношение автора к этим фактам.

Сегодня творческая практика и теоретическое наследие Э. Шуб прочно вошли в практику советского документального кино. Необычайно расширилась «зона» творческого использования архивной кинохроники. Систематически создаются специальные монтажные фильмы, среди них — многосерийные телевизионные эпопеи: «Летопись полувека», которая как бы впитала в себя основные кинодокументы истории нашей страны за 50 лет, «Наша биография», созданная к 60-летию Октября. В телевизионный цикл «Союз нерушимый» вошло 15 полнометражных документальных лент производства союзных республик, в значительной мере основанных на летописной кинохронике.

[2] *Шуб Э.* Жизнь моя — кинематограф, с. 296.

Монтажный фильм создается путем перемонтажа архивной хроники. Главное в нем — личностная авторская концепция исторических явлений, запечатленных ранее, умение их образно интерпретировать.

«Россия Николая II и Лев Толстой»

Среди особо значительных фильмов мирового монтажного кино следует назвать картину «Суд народов» Р. Кармена — обвинительный акт, представленный Советским Союзом на Нюрнбергском процессе, фильмы «Умереть в Мадриде» Ф. Россифа, «Обыкновенный фашизм», «И все-таки я верю» М. Ромма. Это по сути своей — художественно-документальные ленты, необычайно впечатляющие, с ярко выраженным авторским началом. В них летописные факты кинохроник подняты до высокой степени художественного обобщения. Их авторы смотрят на историю как талантливые художники, размышляющие над процессами ее развития.

НАУЧНОЕ КИНО



Виды научных фильмов
Научно-популярное кино

Кино, которое явилось техническим и эстетическим чудом XX века, самым тесным образом связано с актуальными проблемами науки и техники в особой своей области, носящей название «научное кино». Советское научное кино во всем многообразии его разновидностей и жанров помогает человеку проникать в микро- и макромир, овладевать временем и пространством. Аудиовизуальная информация служит здесь способом выражения точной научной информации.

Научное кино играет огромную роль в жизни общества. Еще на заре Советской власти В. И. Ленин указывал на его значение для познания тайн природы, развития науки и техники, формирования материалистического мировоззрения. В 1920 году после просмотра фильма «Торфосос в работе» В. И. Ленин порекомендовал создать цикл из 12 картин на эту тему. Он считал, что необходимы кинофильмы, сделанные в виде образных публичных лекций по вопросам науки и техники.

Научно-популярное кино, выполнявшее в 20-х годах чисто просветительскую функцию, сегодня необычайно расширило свои границы и возможности. Первые фильмы знакомили зрителей с элементарными понятиями, давали первоосновы знаний в самых различных областях. У современного научного кино необычайно широкий объект изучения, исследования и популяризации. Особый интерес кино к той или иной области знания вызывается выдвижением в системе наук на первый план определенной конкретной науки. Так, если лидером первой половины XX века была физика, то во второй половине века лидерство, по признанию самих ученых, перешло к биологии, психологии, бионике, кибернетике. Это отразилось на тематике создаваемых лент. Вместе с тем в поле зрения научного кино — не только отдельные точные науки, но и все многочисленные отрасли науки.

Научное кино включает как фильмы, созданные исключительно для целей науки и не имеющие отношения к искусству, так и фильмы, в которых в разной (нередко в очень большой) степени ощутим художник.

Первые попытки использовать кинотехнику в научных целях относятся еще к начальному периоду существования кино, а точнее даже к долюмьеровскому периоду. Ведь еще до изобретения

киноаппарата братьями Люмьер (1895) создавались специальные приборы для научных исследований, расширяющие возможности человеческого зрения. Это и «фотографический револьвер» астронома П. Жансена (1874), и «фотодром» Э. Мьюбритжа (1877), и «фотографическое ружье», «фотореворьвер», «хронофотограф» физиолога Э. Марэ (1882), и «биоскоп» биолога Ж. Демени (1891), и «кинетоскоп» Т. Эдисона (1893).

В России биолог В. Н. Лебедев, впервые соединив микроскоп со съемочной камерой, снял невидимые глазу микроорганизмы (фильм «Инфузория», 1912). Длительные, многолетние киносъемки опытов в области физиологии и патологии высшей нервной деятельности велись в лаборатории академика И. П. Павлова. Интересные научные эксперименты запечатлены в фильме В. Пудовкина «Механика головного мозга».

В настоящее время используются все доступные способы киносъемок — в рентгеновских, ультрафиолетовых и инфракрасных лучах, под землей, под водой и в космосе. Для того чтобы запечатлеть очень медленно протекающее явление, например развитие, а затем рождение птенца, применяется *цейтраферная съемка* (ее скорость 1 кадрик в сутки). Самые быстротечные физические явления помогает увидеть на экране *сверхскоростная съемка* (ее скорость поистине фантастична — до 1 миллиарда кадриков в секунду). В принципе и в цейтраферной и в сверхскоростной съемке нет временных пределов.

Стремительный прогресс науки и техники активно сказывается на постоянном обновлении технических и художественных возможностей научного кино. За счет периферического зрения (помогающего человеку дополнительно охватывать множество объектов) можно использовать многоканальный способ передачи аудиовизуальной информации. На этом принципе основан полиэкран.

Полиэкран становится средством передачи необычайно насыщенной информации. В нем нередко сочетаются самые различные способы: *кинопроекция* (динамическое, зафиксированное ранее изображение), *телепроекция* (динамическое изображение, идущее к зрителю непосредственно от объекта в момент его созерцания на экране) и *диапроекция* (статичное изображение — цветные слайды, монохромные графики, схемы и т. д.). На практике это выглядит как одновременное восприятие зрителем программы сразу на многих экранах, где одни изображения движутся, другие некоторое время остаются неподвижными, затем сменяются новыми. Так были построены оригинальные, зрительно эффектные и информационно богатые программы, подготовленные группой художественного конструирования аудиовизуальных систем ВНИИТЭ,— по проблемам технической эстетики (к Международному конгрессу дизайнеров в Москве в 1975 году), по проблемам взаимоотношения человека и городской среды (программа на 12 экранах «Дизайн для Наташи»). В музее Словацкого национального восстания в городе Баньска-Быстрица (ЧССР) устроено полиэкранное зрелище на трех этажах здания; в здании-монументе «Наследие столетий» в Тегеране по-

лиэкран рассказывает о тысячелетнем пути Ирана. Подобные программы есть во многих странах мира. В них авторы стремятся подать научную информацию в пластически выразительной форме, воздействуя на зрителя эмоционально.

ВИДЫ НАУЧНЫХ ФИЛЬМОВ

На стыке кино и науки возникают и развиваются отрасли научного кино: научно-исследовательское, учебное, научно-популярное. В них находят воплощение различные принципы трактовки материала — объективно-научный и субъективно-художественный.

Научно-исследовательское кино находится у истоков знания, оно само служит орудием познания. Учебное кино способствует усвоению уже познанного. Научно-популярное кино содействует как усвоению известного, так и поиску нового. Информируя о научных достижениях, оно формирует материалистическое мировоззрение и ставит перед обществом новые вопросы.

Научно-исследовательское кино служит целям науки (например, съемки в космосе, фиксация объектов во время научных экспериментов и т. д.). Сегодня это самая технически развитая область кинематографии и телевидения. Значение и роль таких съемок в век научно-технической революции колоссальны. Цель научно-исследовательского кино — постижение неизвестного. Его задачи — прикладные, вспомогательные в научном эксперименте, поиске. Отдельные уникальные научные съемки могут войти впоследствии в научно-популярные и учебные фильмы (например, съемки Земли из космоса). Научно-исследовательское кино находится на переднем крае науки, у границы непознанного. Оно — орудие и инструмент познания, научного открытия. Так, фильм «Эволюция галактик», снятый учеными-математиками Т. Энеевым, Н. Козловым и Р. Слюняевым, помог специалистам зримо представить, как протекают процессы образования из скопления звезд и газа новых галактик. В реальности эти процессы совершаются в течение 10—15 миллионов лет, а на экране они происходят за секунды. С помощью компьютеров ученые создали математическую модель вселенной. Дисплей (специальное устройство при ЭВМ) преобразовал числа и формулы в графические образы, которые при помощи кинокамеры были сняты с его экрана. В данном случае научный эксперимент сочетался с экспериментом в области кинотехники.

Учебное кино служит целям учебного процесса. Его задача — способствовать усвоению основ знаний массовой аудиторией учащихся. Учебные фильмы подразделяются в соответствии с видами образования (школьного, профессионально-технического, высшего и др.). Особый вид учебного кино — инструктивные фильмы для разных групп населения. Это — своеобразные наглядные аудиовизуальные пособия. В связи с широким внедрением наглядных средств обучения роль кино в учебном процессе необычайно возросла. Этому способствует специальная (учебная) программа теле-

видения, дающая массовой аудитории систему знаний (в соответствии со специальными программами) в виде разнообразных циклов передач и фильмов. Если в научном кино образный элемент отсутствует как ненужный, то в учебных фильмах могут активно использоваться изобразительно-выразительные средства киноискусства. Учебные фильмы имеют широкий диапазон жанров — от научно точных, академически строгих типов изложения (в виде лекции, урока) до документально-публицистических и художественных построений, приближающихся по способу подачи материала к художественным лентам.

Предметом *научно-популярного кино* является постижение закономерностей науки, особенностей научного поиска, а целью — популяризация для широких масс специальных знаний. Поскольку и наука и искусство — это формы общественного сознания, их сближает способность выражать общественные потребности и запросы.

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЕ КИНО

Научно-популярный фильм находится как бы в переходной зоне между кино как средством фиксации на пленку в научных целях жизненных явлений и кино как искусством, в котором на первый план выходит художник, его неповторимое, сугубо личностное постижение мира. Это — синтез науки и искусства, рационального и эмоционального отражения жизни. Лидером здесь выступает наука. Ее открытия, достижения, свершения должны быть представлены зрителю в максимально ясной, популярной, логичной форме. Искусство в данном случае — способ подачи материала.

Мы специально остановимся на научно-популярном кино, поскольку в отличие от учебного и научного оно является видом киноискусства.

Научно-популярный фильм по сравнению с научным и учебным имеет самую массовую аудиторию. Его задача — образно-научный репортаж с передового края науки, научное просвещение масс. В этом смысле его цели аналогичны предназначению таких популярных журналов, как «Наука и жизнь», «Техника — молодежи», «Вокруг света», «Наука и религия», «Здоровье», и таких телепередач, как «Очевидное — невероятное», «В мире животных», «Клуб путешественников». Научно-популярный фильм сочетает в себе задачи широкой популяризации достижений современной науки с творческим, научным поиском в еще не исследованных, новых областях. Популярность, доступность изложения в сочетании с художественной выразительностью, образностью • — отличительные черты лучших научно-популярных лент.

В 60—70-х годах создается ряд интересных картин, посвященных биологии. Химическая природа гена, молекулярный мир хромосом внутри клетки, процесс деления хромосом стали предметом исследования в фильмах «В глубины живого» М. Клигман и «От клетки к живому организму» М. Каростина. Полиплоидия у растений, изменение ядер их клеток по воле экспериментаторов, созда-

ние новых, более урожайных сортов растений образно показаны в фильме «Вторжение в клетку» Л. Михалевича.

Во многих фильмах данные естественных наук служат материалом для философского осмысления законов природы. Диалектико-материалистическое понимание жизни, философское осмысление границ между живым и неживым, между существом и веществом — предмет размышлений авторов фильма «На границе жизни» И. Василькова и П. Зиновьева. В картине сняты выдающиеся вирусологи Л. Зильбер, В. Жданов, С. Гершензон, А. Авокян, А. Смородинцев, Т. Ватанабе, А. Сэбин, У. Стэнли. Все они внесли свой вклад в изучение «живых кристаллов» — вирусов, в борьбу с полиомиелитом, энцефалитом и другими заболеваниями. А в картине «Шифр Альфа-Тета» В. Архангельского сняты лабораторные исследования в Институте мозга. Зрители видят, как искусственная рука — биомеханический протез — пишет «по приказу» биотоков человеческого мозга; как идет запись кривой биотоков мозга в момент, когда человек умножает в уме большие числа; как схожи кривые биотоков младенца и старика. Биологический и философский аспекты в фильме сочетаются, авторы ведут нас к постижению процессов рождения мысли. Здесь еще глубины непознанного, но определенный опыт исследования научной проблемы уже есть.

Характерная особенность многих современных научно-популярных фильмов — не сообщать истину в последней инстанции, а показывать процесс поисков, широчайшие горизонты непознанного. Ученые высказывают различные точки зрения по поводу возможности моделировать процесс теоретического мышления, по тем или иным аспектам научного и художественного познания, творческой интуиции. В фильме А. Буримского «Ищу законы творчества» ученые спорят по всем этим вопросам, зритель вовлекается в горячий и актуальный разговор об эвристике, новой, недавно рожденной науке, возникшей на стыке психологии, математики, биологии и других наук.

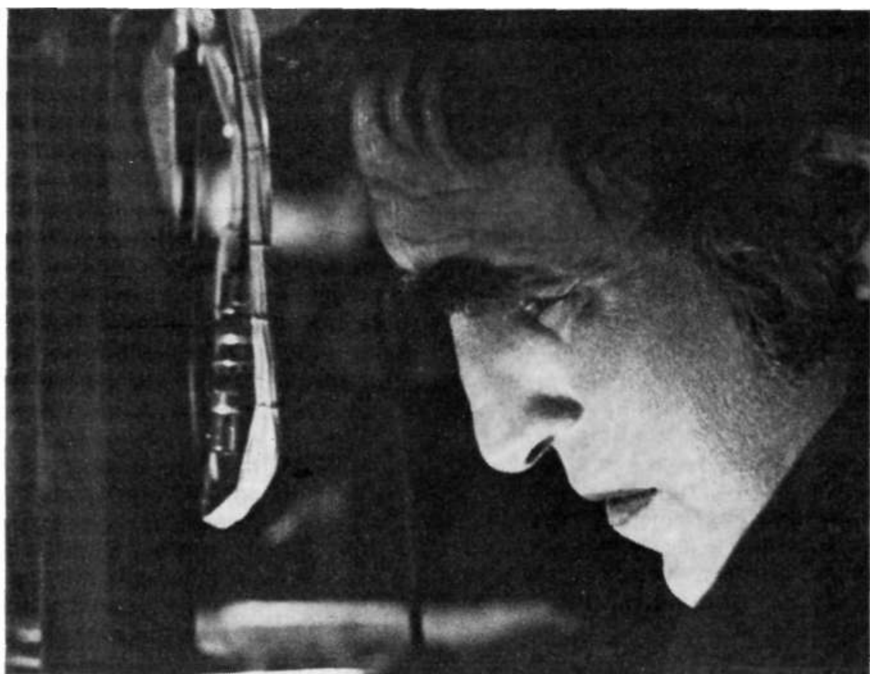
Особое место в научно-популярном кино занимают глобальные темы мироздания, философские проблемы, осмысливаемые с позиций материалистической диалектики. Такова тема фильма «Разум вселенной» В. Миллиоти и Ю. Ризеля. Исходя из материалов Бюроканской конференции по контактам с внепланетными цивилизациями, на которой обсуждались проблемы вероятности существования таких цивилизаций и возможные методы общения с ними, авторы в мультипликации изображают предполагаемые способы экспансии разума за пределы нашей планеты.

При подготовке и съемке социально-психологических экспериментов необходимо участие экспертов-психологов. Экспериментальной психологии посвящены, например, интересные работы — «Я и другие» Ф. Соболева (эксперименты на конформность, механизмы воздействия группы на личность, поставленные перед камерой кандидатом психологических наук В. Мухиной), «Я + ты = ?» А. Игишева, «Мы — экипаж» Б. Шейнина (социология малых групп, психологическая совместимость в группе).

Для таких художников научно-популярного кино, как А. Згуриди, Б. Долин, С. Образцов, И. Андроников, Ф. Соболев, Б. Загряжский, С. Райтбург, И. Васильков, характерны специфический образный стиль, свой круг научно-творческих пристрастий.

Кинорежиссер А. Згуриди на протяжении долгого творческого пути снимал фильмы о мире природы («Лесная симфония», «Во льдах океана», «Зачарованные острова», «Тропою джунглей», «Дорогой предков» и др.). Его кинематографическая деятельность связана с увлекательными путешествиями во многие заповедные уголки планеты. В его картинах мы видим и далекую северную Губу Грибовую, куда пришлось добираться при десятибалльном шторме, и остров Песцовый, где водится редкая сегодня гага (нырковая утка), и птичьи базары на Губе Безымянной, и тюленей, встреченных участниками 2-й Северной экспедиции, и мир саванны и джунглей восточной части Африки.

В век, когда охрана природы становится священной заповедью всего человечества, когда создана заповедная «Красная книга», научно-популярное кино одной из главных своих задач наряду с научным познанием ставит задачу нравственную, задачу воспитательную. Гуманизм, охрана окружающего нас мира во всем богатстве его проявлений — этим благородным целям служат поэтичные картины Б. Долина («Закон великой любви», «История одного кольца», «Слепая птица», «Дом Брема», «Звериной тропой» и др.).



Всемирно известный мастер кукольного театра С. Образцов талантливо проявил себя в научно-публицистическом кино, приближающемся по своей образной структуре к документальной публицистике. В его картинах «Удивительное — рядом», «Кому он нужен, этот Васька?» мы также видим мир природы, но автора интересуют прежде всего не столько сами по себе его законы (как, например, А. Згуриди и Б. Долина), сколько нравственные аспекты личности, проявляющиеся в ее отношении к природе. Такие фильмы сродни прекрасной, высокогуманной литературе — повестям «Белый пароход» Ч. Айтматова, «Не стреляйте в белых лебедей» Б. Васильева, «Белый Бим Черное ухо» Г. Троепольского.

В фильмах Ф. Соболева мир природы предстает перед нами в процессе остро увлекательного познания его. «Язык животных», «Думают ли животные?», «Семь шагов за горизонт», «Я и другие», «Добрый и злой» — это фильмы-эксперименты, которые интересны именно тем, что авторы ведут подлинно научный поиск в области еще не познанного. На наших глазах на экране происходит прорыв в «терра инкогнита» — загадочный, во многом неизвестный человеку способ общения обитателей животного мира, язык животных. Авторы побуждают нас к размышлению о не исследованных еще способностях человека — феноменальной сверхпамяти, кожном зрении, усилении творческих способностей под влиянием гипноза и т. д. Ф. Соболева интересуют не только зоология, биология, генетика, но и социальная психология, принципы общения в малых неформальных группах, лидерство, статус членов группы. Он ставит своеобразный киноэксперимент в условиях реальной жизни («Я и другие»). Это, по определению Ф. Соболева, «научный театр», т. е. принцип открытого киноэксперимента, в котором на равных участвует и зритель. Для художника важно «социальное последствие» его картин, под этим подразумевается активная включенность фильмов в поле жизнедеятельности массовой аудитории.

В фильмах драматурга И. Василькова чувствуется тот же пытливый исследовательский интерес к непознанному, стремление внести свою лепту в подлинно научное изучение средствами кино объективных законов природы. В его картине «Мир близкий, мир далекий» (режиссер Г. Жвания) сняты оригинальные эксперименты со скарабеями, пчелами и другими насекомыми. Экран наглядно показывает, насколько тонок и диалектичен процесс сочетания врожденных, отшлифованных многими поколениями генетических

Научно-популярное кино помогает нам постигать закономерности науки, особенности научного поиска, популяризирует для широких масс специальные знания, способствует формированию материалистического мировоззрения.
«Этот магнитный, магнитный мир»

свойств и способности к инициативному решению, адекватной реакции на изменившиеся условия.

Задача научно-популярных фильмов о мире живой природы — познание ее, охрана, любовь к ней, развитие высоких нравственно-этических свойств личности. В лучших лентах этого направления проводится мысль, высказанная крупнейшими учеными мира, о необходимости осуществления «модели сбалансированного мира», где большая часть суши будет ареной производственной деятельности человека (с городами, растущими вверх, а не вширь), около трети займут природные парки, выполняющие важную функцию ландшафтотерапии, а остальная часть будет отведена под природные заповедники, в которых сохранится живой генетический фонд планеты.

При воплощении на экране тем науки, связанных с абстрактными понятиями, возникает особая сложность. Не случайно ученые говорят о том, как трудно перевести на язык слов то, что иной раз можно выразить только языком формул и уравнений. И все-таки научно-популярное кино ищет и порой удачно находит способы рассказать о сложнейших понятиях современной науки. Таковы фильмы Б. Загряжского. Каждая его картина становится подлинным научным поиском и вместе с тем поиском художественным. В ленте «Альтернатива» автор вводит нас в круг научных споров о том, является ли человеческий мозг наиболее оптимальной мыслящей машиной и следует ли стараться создать его искусственную копию или пойти по принципиально иному пути. Режиссер стремится сделать фильм зримой пластикой человеческого духа в высших его проявлениях — гуманизме, ненасытной жажде знания. Характерная черта картин Загряжского — тяга к образам искусства, к его высокой гармонии и животворной красоте. Природа и искусство как два полюса гармонии, внутренней целесообразности отражены в фильме «Компьютер и загадка Леонардо». Компьютер по заданию программистов помогает выяснению загадки — правда ли, что на фреске «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи изобразил в облике апостола Варфоломея самого себя.

Картины Ф. Соболева, Б. Загряжского, С. Райтбурга можно назвать научно-художественными: в них факты науки предстают в образном осмыслении. Особо сложную задачу ставит в своих фильмах С. Райтбург. Он «материализует» нематериальное — абстрактное мышление, причем делает это живо, увлекательно. Картина «Что такое теория относительности?» построена как игровая сцена — спор случайных попутчиков в поезде, затрагивающий основные понятия данной теории. Фильм «Этот правый, левый мир» сделан в виде лекции, которую читает доктор технических наук В. Шостаков. Здесь очень важны интонация юмора, с которой рассказывается о сложных и непонятных пока явлениях, пробуждение у зрителя интереса к загадкам природы.

В научном кино плодотворно осуществляется популяризация знаний в области общественных наук. В свое время С. Эйзенштейн мечтал об экранизации «Капитала» К. Маркса, о кинематографи-

ческом воплощении сложных научных понятий в «интеллектуальном кино». Свою сверхзадачу он видел в том, чтобы «научить рабочего диалектически мыслить». Он намечал создать в жанре научного кинотрактата главы о материалистическом понимании «души», о диалектике естествознания, исторических явлений, классовой борьбы. Сегодня к этим идеям неоднократно обращаются деятели научного кино, стремясь отразить в своих фильмах цельную материалистическую картину мира.

Авторы ряда так называемых *текстологических фильмов* словно обнажают, делают зримыми скрытые механизмы творческого процесса: как из многочисленных черновиков, набросков, вариантов рождается окончательный текст рукописи политического деятеля, философа, естествоиспытателя, поэта. Начало такому текстологическому поиску в научно-популярном кино положила лента «Рукописи Пушкина» С. Владимирского (1937). «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная» — эти пушкинские строки могли бы стать эпиграфом к фильмам данного направления.

Благодаря научно-популярному кино зрители вошли в творческую лабораторию А. Пушкина, М. Лермонтова, Л. Толстого, А. Чехова, В. Маяковского, М. Горького. В фильме «Рукопись Льва Толстого» на экране возникают, сменяя друг друга, пятнадцать вариантов начала романа «Анна Каренина». Яркая страница в истории национальной культуры — телевизионные «реконструкции» И. Андроникова, рассказывающего о Пушкине, Лермонтове («Тагильская находка», «Загадка НФИ»). Это — не просто популяризация достигнутого учеными, а вовлечение зрителей в сам процесс научных поисков. Причем Андроников создает особую художественную атмосферу, в которой словно оживают и становятся нашими современниками герои прошлого. Работы Андроникова — пример прекрасного, органичного синтеза научного и документально-публицистического кино. Научные знания служат здесь истоком блестящей психологической характеристики персонажей, глубоко личностного отношения к святыне русской и всемирной культуры.

Особое место среди текстологических научно-популярных фильмов занимает киноленининиана (картины «Рукописи Ленина», «Знамя партии», «Ленин. Последние страницы» Г. Фрадкина и Ф. Тяпкина). Авторы использовали не только беловые записи, но и черновики, конспекты, наброски, фотографии В. И. Ленина и его соратников. Лист бумаги словно становится полем мысли, полем борьбы. Мы видим то строчки, написанные ровным убористым почерком, то отдельные наброски, разбегающиеся от середины листа в разные стороны, то перечеркнутые фразы и надписанные сверху или рядом новые. Авторы стремятся выяснить, как возникала ленинская мысль, как она развивалась, как обретала окончательную форму.

Научно-популярное кино не имеет четко обозначенной системы жанров. Некоторые критики употребляют по отношению к нему определения «научно-публицистическое», «научно-информационное», другие считают, что оно должно быть «научно-художествен-

ным», третьи призывают использовать в нем жанры, открытые телевидением,— «драматизированную хронику», «документальную драму», «драму с открытым финалом» [1]. Несомненен факт, что границы научно-популярного кино раздвигаются, виды его становятся более разнообразными. Это связано как с дифференциацией аудитории, к которой обращаются авторы, так и с активным авторским началом, ярко проявляющимся в лучших научных лентах.

В особую область научно-популярного кино следует выделить *фильмы о выдающихся деятелях науки и техники*. Эти картины можно отнести в равной мере и к научному и к документальному кино. В них освещается и неповторимая личность творца, и сама суть его научного открытия. Так, в фильме Б. Эпштейна «Лев Ландау. Штрихи к портрету» звучит подлинный голос знаменитого физика-теоретика, зрители слышат его слова: «Величайшим достижением человеческого гения является то, что человек может понять вещи, которые он уже не в силах вообразить».

Научное кино дает интересные результаты на стыке не только с документальным, но и с игровым. Таков научно-игровой фильм «Человек с планеты Земля» Б. Бунеева, в котором рассказано о жизни и деятельности замечательного ученого К. Э. Циолковского. Примером принципиально нового художественного поиска в этой области является фильм итальянского телевидения «Жизнь Леонардо да Винчи» Р. Кастеллани. В нем органически сочетается игра актеров и использование документальных, иконографических материалов. Образ титана Возрождения создает актер. Рассказ о великом мастере, о его произведениях ведет искусствовед (также актер). В кадре мы видим реалии истории — подлинные фрески, картины, гравюры, а также скульптуры и различные механизмы, воссозданные по описаниям. Таким образом научно-популярный искусствоведческий анализ соединяется с художественным осмыслением жизни и творчества Леонардо да Винчи. Аналогично (правда, более близко к чисто игровому) построен и польский телефильм «Коперник» (режиссеры Е. и Ч. Петельские).

Поиски жанрового разнообразия научно-популярного кино продолжаются, и наиболее интересные открытия делаются на стыке различных видов кино.

В зарубежном киноведении жанры научно-популярного кино определяются задачами, которые ставят авторы,— «актуализацией» или «фундаментализацией» знаний. «Актуализация» означает стремление к «сенсационной упаковке» научного открытия и привлечение к нему внимания самых широких масс. На практике это приводит к коммерческому характеру кино, порой к утрате его научного значения. «Фундаментализация» — это углубленное исследование проблем на уровне, доступном лишь узкому кругу специалистов.

[1] *Нуйкин А.* Диалог с компьютером.— Искусство кино, 1975, № 3, с. 46; *Данин Д.* Полемичность науки и надежды кино.— Искусство кино, 1973, № 2, с. 126; *Загданский Е.* Цель и средства.— Искусство кино, 1975, № 4, с. 35.

В научном кино, как и во всех других видах кино, идет борьба между марксистско-ленинской и буржуазной идеологиями.. Некоторые авторы зарубежных фильмов в погоне за сенсационностью сознательно искажают научную картину мира. Так, в полнометражной ленте американского режиссера У. Грина «Хроника Хеллстрома», созданной в духе мальтузианских концепций, утверждается, что человеческая цивилизация на Земле временна, а подлинные хозяева планеты — насекомые, которые появились первыми из живых существ и будут последними. «Победитель тот, кто выживет»,— говорится в фильме. Не случаен и выход на экраны голливудских и итальянских псевдонаучных картин, выпускаемых нередко под маской научно-фантастических лент или «фильмов ужасов», где насекомые и различные животные являются серьезной угрозой для человечества. Таковы американские картины «Крысы», «Жабы», «Птицы».

Антинаучный подход характерен для ряда зарубежных лент, авторы которых выдают свои субъективистские домыслы за современные научные открытия. В картине голландского режиссера Б. Хаанстра «Обезьяны и сверхобезьяны» ставится знак равенства между человечеством и представителями животного мира.

Создатели советских научно-популярных фильмов исходят из материалистического понимания истории. Их картины способствуют выработке марксистско-ленинского мировоззрения.

МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОЕ КИНО



Виды мультипликации
Жанры мультипликации

Мультипликационное кино — вид киноискусства, основанный на новом, уникальном художественном синтезе возможностей экранного искусства. Мультипликационные фильмы создаются при помощи пофазной съемки неподвижных рисунков или объемных композиций. В результате на экране возникает впечатление движущихся рисованных или объемных фигур. Само слово «мульти» означает «много». Действительно, поскольку для секундного изображения на экране требуется 24 кадра (в данном случае — 24 рисунка или 24 пластические композиции), для фильма в 300 метров создается 15—18 тысяч отдельных рисунков или объемных композиций. Такова техника создания картины. Мультипликационное кино — этот праздник фантазии, вымысла, оригинальности художественного творения — словно осуществило мечту народных сказаний о наливном яблочке, которое, катясь по золотому блюдечку, показывает узоры дивные, города белокаменные, чудеса невиданные. В мультипликационном фильме мы видим не документально зафиксированную копию реальности, а художественным образом пересотворенную действительность. Прелесть и очарование мультипликации — в особой обобщенности, условности формы, в приглашении зрителей к сотворчеству, домысливанию, развитию фантазии. Художественный образ в мультфильме создается путем обобщения, особого использования условности рисунка, куклы, отбора точных, лаконичных, выразительных деталей.

Если искать истоки мультипликации, то придется обратиться к корням самых разных видов искусства. Более всего мультфильм, естественно, связан с изобразительным искусством, прежде всего с графикой, затем с живописью, скульптурой, декоративно-прикладным искусством и, разумеется, с театром — кукольным, драматическим, музыкальным, пантомимой, с цирком. Актеры здесь тоже есть — их голосами говорят герои картины. Редкий мультфильм обходится без музыки. Как видим, мультипликация, казалось бы, такое простое, ясное, «прозрачное» искусство — это в сущности синтез многих искусств. Ее художественный образ сложен и многозначен.

Во многих мультфильмах мы явно ощущаем праистоки изобразительного искусства, животворно питающие творческую мысль сегодняшних художников. В оригинальном фильме «Левша» ре-

жиссера И. Иванова-Вано многие эпизоды о прославленном лесковском Левше решены в традициях праздничного русского лубка. Именно так, задорно и лихо, как на лубочных картинках, пляшет подкованная тульскими мастерами блоха перед «аглицкими» гостями. Вместе с тем в картине используется и прием оживших гравюр, и стилизация под русскую книжную графику. А в фильме И. Иванова-Вано и Ю. Норштейна «Сеча при Керженце», поставленном по симфоническому антракту из оперы Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», облик героев, наших предков, стилизован под старинные русские фрески. Это фильм строгий и торжественный. Его словно иконописные герои — ратники, белокаменная фигура женщины с ребенком на руках,— кажется, перенесены на экран с прекрасных фресок А. Рублева.

Традиции национального и мирового изобразительного искусства по-новому преобразуются, оригинально переосмысливаются мастерами мультипликации. Так, в фильмах И. Трнка, классика чешского кукольного фильма, ощущаются ритмы и пластика чешской готики. Герои его фильма «Баяя» чем-то напоминают химеры готического собора св. Витта с их заостренными и удлиненными формами. Королевский замок со сводчатыми залами, мрачными коридорами, высокими башнями и подъемным мостом подан в фильме как ожившая средневековая гравюра.

Но не только старинные традиции питают изобразительную почву мультипликации. Книжная и газетная иллюстрация — также неисчерпаемый источник для мультипликации. Создавая фильм «Тайна острова Бек-Кап» по мотивам романа Жюля Верна «Лицом к знамени», чешский режиссер Карел Земан сознательно стилизовал изобразительную часть фильма под гравюры на стали, какими было иллюстрировано первое издание романа. В соответствии с их стилем, их манерой выстраивался художественный образ картины, в которой при помощи плоскостных штрихованных декораций воссоздан увлекательный мир фантазии писателя: таинственный подводный город, построенный на дне потухшего вулкана, подводная лодка с перепончатыми, как лапки у гуся, лопатками, подводные полицейские велосипеды и т. д.

Графика, живопись, политический плакат 20-х годов явились основой живописного строя ряда фильмов. Они использованы, например, в фильме «Песни огненных лет» (режиссер И. Ковалевская, художник-постановщик И. Урманче), посвященном гражданской войне. Мультипликация словно оживила их. А в основе изобразительного строя фильма-плаката «Слово о хлебе» (режиссер И. Аксенчук, художник-постановщик М. Жеребчевский) лежит острая характерность, обобщенность рисунка и смелость линий современной графики. Поэтические строки Э. Межелайтиса находят адекватное воплощение в свободной линии, в философской обобщенности рисунка.

Следует особо подчеркнуть, что, питаясь традициями многих искусств, творчески преобразуя стили и почерки, мультипликация

отнюдь не повторяет того, что было создано до нее. Самое главное отличие ее от искусств изобразительных — то, что мультипликация — вид киноискусства, следовательно, искусства движущегося изображения. В мультипликации, при первородстве ее изобразительной основы, движение определяет особенность драматургического развития во времени. В мультфильме действуют общие законы ритма, монтажа, сопоставления различных планов, ракурсов и т. д. Это особый вид фильма, возникший как синтез многих средств выражения.

ВИДЫ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ

В настоящее время существуют следующие основные виды мультипликации: рисованная, объемная (или кукольная), теневая, перекладная, синтетическая (коллаж). Техника рождает и новые способы съемок мультфильмов, в том числе таких, как рисунок электронным карандашом прямо на пленке, нанесение на нее штрихов, химическая обработка.

Рисованная мультипликация. Создается способом покадровой съемки рисунков. Первый художник-мультипликатор — французский художник-карикатурист Э. Коль, «ожививший» в 1907 году персонажей своих графических рассказов в рисованном мультфильме. Попытки при помощи изображения передать движение можно заметить еще в древнейших рисунках человека — в наскальной живописи, в последовательной смене рисунков, опоясывающих сплошной вьющейся лентой колонну древнеримского императора Траяна, в сериях графических картинок мастеров XIX века, в газетных рисунках художников XX века.

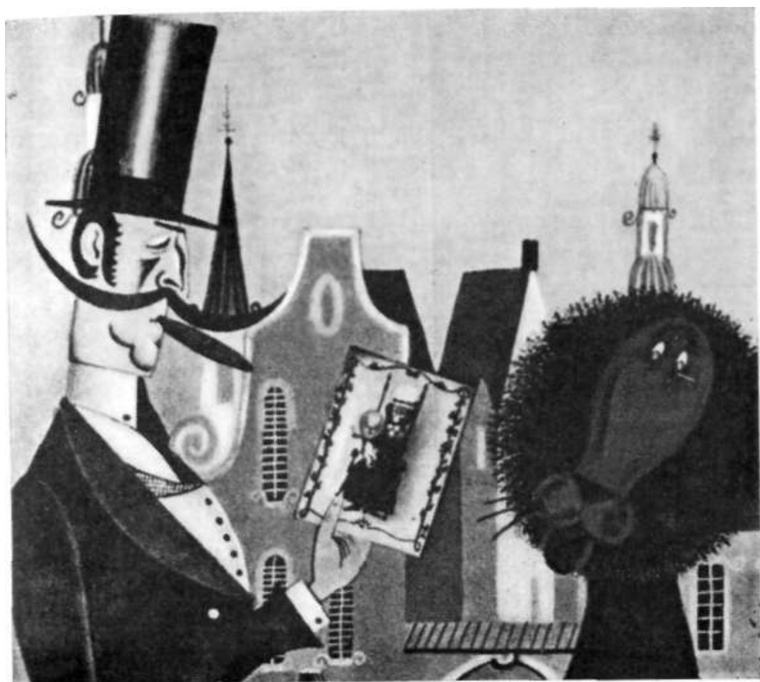
С газетной карикатуры начал и прославленный мастер мультипликации американский режиссер Уолт Дисней. В первом своем самостоятельном фильме «Смехограмма», содержавшем небольшие сценки на тему коммерческой рекламы, он выразил черты традиционного английского и американского юмора, опирающегося на резкие контрасты, эксцентрику, трюки и алогизмы. В дальнейших своих картинах — серии картин о Микки Маусе, «Белоснежка и семь гномов», «Пиноккио», «Бэмби» и других, принесших ему всемирный успех, Дисней развивал традиции американской, английской и немецкой книжной графики и карикатуры. Для его картин характерны рисунок с четким контуром, постоянные типизированные персонажи (пес Гуфи, мышонок Микки Маус, утенок Дональд, пес Плуто), активная динамика действия, музыкальность, эксцентрика, фантазия. Зверюшки и сказочные персонажи Диснея полюбились зрителям многих стран мира. В то же время очевидно, что вместе с общечеловеческими идеями добра, правды и справедливости фильмы американского режиссера несут охранительные идеи буржуазного правопорядка. С художественной же точки зрения стандартизированность форм четкого контурного рисунка, постоянная повторяемость художественных приемов стали на определенном этапе тормозом для развития мировой мультипликации.

В нашей стране первые графические мультфильмы были созданы в 1924 году. В их основе лежали плакат и карикатура, журнальная, книжная и детская графика. Они были тесно связаны с революционной агитацией за новую действительность. Д. Моор, В. Маяковский, В. Фаворский своим творчеством во многом определяли стиль картин 20—30-х годов.

В настоящее время рисованная мультипликация развивается необычайно плодотворно на многих студиях нашей страны и особенно на «Союзмультфильме». Широко известны имена лучших мастеров рисованной мультипликации разных поколений — И. Иванова-Вано («Конек-Горбунок», «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», «Мойдодыр, «Двенадцать месяцев», «Времена года»), Л. Атаманова («Снежная королева»), В. Бахтадзе («Приключения Самоделкина», «О мода, мода!»), М. Пащенко («Необыкновенный матч»), Ф. Хитрука («Каникулы Бонифация», «Фильм, фильм, фильм!», «Винни-Пух»), А. Хржановского («Жил-был Козявин»), В. Котеночкина (серия «Ну, погоди!»), Ю. Норштейна («Ежик в тумане») и др. Каждый из них создал свой стиль, свою художественную манеру рассказа — живописно-красочную или аллегорически-условную, предельно лаконичную или витиевато-орнаментальную, гротескно-сатирическую или лирико-поэтическую. Художников Грузии, Эстонии, Латвии, Белоруссии и других республик объединяет особая доброта к своим героям, стремление с помощью условных, рожденных воображением персонажей пробудить в зрителях благородство и гуманность.

Большой вклад в мировую рисованную мультипликацию внесли художники разных стран. Югославский режиссер Д. Вукотич в фильме «Фокус» создает выразительный, гротескный образ фокусника, который демонстрирует алчущей публике всевозможные номера и наконец заглатывает самого себя. Широко известную серию о «homo sapiens», обобщенном современном персонаже, создал румынский режиссер И. Попеску-Гопо. Этот человек, воплощенный при помощи простой контурной линии (так рисуют дети), выражает философские мысли автора. Он сажает цветы на Земле, уничтожает оружие. Он отправляется на другие планеты. В фильмах болгарского режиссера Т. Динова («Ревность», «Яблоко», «Маргаритка» и др.) в обобщенно условной, символической форме, в форме притчи разработаны темы первенства, соревнования и т. д.

Объемная мультипликация. Создается при помощи покадровых съемок объемных фигур и предметов (они могут быть самыми различными в зависимости от фантазии авторов). Ближе всего к принципам объемной мультипликации — традиции кукольного театра во всех его разнообразных формах. Это могут быть куклы на гибких или шарнирных каркасах, выполненные из самых различных материалов (пластик, дерево, железо, стекло и т. д.). Основоположником объемной мультипликации является В. Старевич, русский режиссер, оператор и художник. Он снял в **1912** году фильм «Прекрасная Люканида», а затем ленты «Месть кинооператора», «Стрекоза и муравей» и др. В его картинах фигурки насекомых были вы-



полнены настолько правдоподобно, что многие принимали их за живых.

Тайна и очарование объемной мультипликации состоят в том, что фантазия художника может одушевить неодушевленные предметы, создать фильм-сказку, острый гротеск или философскую притчу при минимуме материальных средств. Так, например, в чешском кукольном фильме плодотворно развиваются более чем трехсотлетние традиции «пимпрлатов» (марионеток). Причем какой только разнообразный пластический материал не использовали чешские мультипликаторы! В картинах старейшей художницы Г. Тырловой оживают простой мяч («Мячик-пятнышко») — он становится шаловливым ребенком, фигуры из саксонского фарфора, выполненные в стиле рококо («Пастушок» по Х. К. Андерсену). Стекло с его, казалось бы, неподвижными, отлитыми в раз и на-

Рисованная мультипликация впитывает и творчески преобразует традиции плаката, карикатуры, книжной графики. Она может быть и живописно-красочной, и аллегорически-условной.
«История одного преступления», «Сотворение мира», «Каникулы Бонифация»



всегда завершенную форму линиями удивительным образом становится гибким, подвижным, звенящим в фильме «Вдохновение» К. Земана. Пляшущая Коломбина и элегически тоскующий Арлекин в фантазии юного стеклодува рождаются из дождевой капли. И мы видим таинственное волшебство их рождения, ликующую прелесть переливчатого движения неодушевленных стеклянных фигурок. Неодушевленных? Нет, живых!

Волшебники-мультипликаторы могут одушевить самые, казалось бы, будничные и прозаические предметы. В картине Р. Качанова «Варежка» девочка при помощи своей фантазии превращает обыкновенную шерстяную варежку в ласкового и доброго щенка, о котором она мечтала. Это — власть фантазии, мечты, воплощенная в жизнь таинством мультипликации. А сколь различными характерами обладают обыкновенные узелки на носовых платках (фильм Г. Тырловой «Узел»). Платочек в горошину — ребенок, клетчатые полотенца — взрослые, изорванная, старая половая тряпка — шумливая баба. Поистине власть фантазии мультипликаторов безгранична. Даже такой, казалось бы, скучный и прямолинейный предмет, как гвоздь, под рукой талантливых художников может приобрести характер, индивидуальность и чем-то удивительно напоминать человеческий характер. В ленте «Гвоздь» эстонского режиссера Х. Парса в четырех микроновеллах показаны совершенно различные психологические типы. Здесь и коварный «Дон-Жуан», соблазняющий доверчивую возлюбленную (она тоже — гвоздик), и глупый простак (его пристукивает Молоток), и хулиган, которого увозит милицейская машина (магнит), и укротитель (увы, его проглатывает тигр). Это философская притча не только рождает радостное веселье в зале, но и вызывает ассоциации, размышления.

Каких только поразительных персонажей не рождает объемная мультипликация! Она «оживляет» кукол и различных зверюшек, создает новые существа, такие, например, как Чебурашка, герой фильмов режиссера Р. Качанова и художника Л. Шварцмана. Эта милая пушистая зверюшка с большими мягкими ушами и черными глазками — словно конденсация такого нематериального *понятия,* как человеческая нежность. Чебурашка вызывает у зрителей желание заботы, опеки, дружеской помощи маленькому доброжелательному любопытному существу.

Перекладная мультипликация. Создается способом покадровой съемки вырезанных фигурок. Она не получила столь широкого распространения, как рисованная или объемная, однако и эта техника

Объемная мультипликация при помощи фантазии художника может оживить не только куклы, но и самые различные предметы, создать на экране сказку, острый гротеск или притчу.

«Романс с контрабасом»

Теневая мультипликация создается способом съемки теневых силуэтов.

«Притча о земле, воздухе и воде»

позволяет создавать оригинальные работы. В 30-х годах украинский кинорежиссер В. Левандовский пробовал свои силы в технике «плоских марионеток». В современном фильме «Лиса и заяц» Ю. Норштейна персонажи вырезаны из листов бумаги. Они напоминают детские рисунки — и простодушный лупоглазый заяц, которого лиса выжила из домика, и сама лисонька, такая ласковая и лукавая. Вырезные фигурки движутся подчеркнуто скупо, схематично. И это как нельзя лучше гармонирует с характером сказки, ясностью и определенностью образов.

Теневая мультипликация. Создается способом съемки теневых силуэтов. В основе этого вида мультипликации лежит китайский театр теней. Еще в 20-х годах немецкая художница и режиссер Л. Рейнигер выпустила первые силуэтные фильмы. В настоящее время в этом жанре успешно работает белорусский режиссер И. Пикман. В его картинах снимаются мимы, чьи силуэты мы видим на экране. Это своеобразная пантомима, острохарактерная и гротескная. Порой герои, одетые в трико, дополняют свой костюм двумя-тремя выразительными деталями (шляпой, очками, тростью, стетоскопом, папиросой и т. д.) — и готов выразительный возрастной и социальный портрет. Режиссер смело сочетает теневое силуэтное изображение с рисованной мультипликацией. В этой манере создана серия ярких публицистических, исполненных юмора и сатиры лент об охране природы — «Притча о земле», «Притча о воздухе», «Притча о воде», которые получили приз на Международном фестивале экологических фильмов в Болгарии. Оригинальная теневая мультипликация создается в ГДР (Дрезден).

Синтетическая мультипликация (коллаж). Основана на соединении разных фактур в кадре посредством «коллажа» (т. е. «склейки»). Синтетическая мультипликация сочетает в себе самые различные способы создания картин — и рисунок, и объемную композицию, и игру актера, и кадры документальных лент. Для того чтобы все это органически соединить, подчинить художественной авторской идее, нужны большой талант и виртуозное мастерство.

Оригинально использование Ф. Хитруком кадра в фильме «Человек в рамке». Бумажный человек в рамке становится символом бюрократа, пустого места, обладающего властью благодаря креслу и подписи-печатке. В фильме использован коллаж. Портрет человека нарисован, вернее сложен на наших глазах из нарисованных деталей, а рамочка вырезана из бумаги. Каждая деталь в кадре символична, острогротескна. Человек живет в рамке, она становится его домом, его сущностью. Отдельно от человека существуют его директивный перст-печатка, его трусливые глазки-бусинки, выскакивающие из рамки, чтобы узнать, что происходит снаружи.

Ф. Хитрук как режиссер-новатор использует самые оригинальные, принципиально новые синтетические способы создания звукозрительного целого. В его картинах «История одного преступления», «Человек в рамке» кадр свободно меняет свою форму, экран становится полиэкраном. Внутри кадра движутся вверх и вниз, появляются сверху и снизу другие кадры, нарисованные художником.

Так свободно «ездит» по кадру рамка с бюрократом. Так дробится действие в «Истории одного преступления» — мы одновременно видим сцены, происходящие на разных этажах многоэтажного дома. А за кадром в фильмах Хитрука звучат то нарочито натуральные звуки (шум спускаемой воды, грохот мусоропровода, в который брошена разбитая супругами во время ссоры посуда), то нарочито стилизованный звук, отдаленно напоминающий неразборчивую человеческую речь (так «говорит» у Хитрука бюрократ в рамке).

Сочетание игры актера и кукольных или рисованных персонажей применил в 30-х годах А. Птушко в картине «Новый Гулливер». Главную роль здесь исполнял актер, а остальные персонажи были куклы.

Возможности разных видов искусств были плодотворно использованы в своеобразном синтетическом зрелище — картине С. Юткевича и А. Карановича «Маяковский смеется». Ранее они экранизировали в мультипликационном кино «Баню». Это был кукольный фильм. В картине «Маяковский смеется» зрители видят героев прославленного «Клопа». Здесь выступают актеры (Ю. Чернов, Л. Великая, Г. Волчек, Л. Броневой), а также рисованные и кукольные персонажи. Художники Н. Кошкин, Д. Менделевич, А. Петров стилизовали их под живых исполнителей. Своеобразно решены эпизоды, где актеры в кадре общаются с куклами, исполняющими те же роли. Авторы фильма увидели героев глазами своих современников. Объединяющим центром в картине стал ведущий — кинодраматург А. Каплер. Он рассказывает зрителям о своем понимании Маяковского, вводя их в лабораторию создания фильма, показывая рабочие моменты съемок. Но от этого стихия праздничного действия не разрывается. Сатира Маяковского, ее прицельный огонь по мещанству находит новое оригинальное экранное решение.

Острожанровую сцену покупки селедки мадам Ренессанс авторы решают как торжественное оперное действо. Высокопарный тон голосов, вопрошающих: «Два шестьдесят за эти маринованные корсетные кости?», «Два шестьдесят за этого кандидата в осетрины?», контрастирует с ничтожным предметом споров.

Свадьба Присыпкина и Эльзевиры — это подлинный фейерверк авторской фантазии. За столом сидят гости — куклы, исполненные в виде парикмахерских манекенов на трех кокетливо изогнутых ножках. Безостановочно двигаются их маленькие кукольные ротики, поглощая обильную еду. Так же безостановочно мадам Ренессанс крутит ручку кассы, подсчитывая расходы на свадьбу и предлагая гостям окорок, купленный три года назад на случай войны то ли с Грецией, то ли с Турцией. Войны еще нет, а ветчина уже портится...

Синтетическая мультипликация расширяет возможности игровых, документальных и научно-популярных фильмов. Сфера ее применения — самая широкая и разнообразная. В игровом фильме «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» А. Митты кадр нередко стилизован под гравюру, более того, игровые персонажи в ряде

эпизодов «вписаны» в рисованный фон. Так решены, например, сцены, где на фоне стилизованной карты множество как бы оживших маленьких фигурок (их играют актеры) строят корабли, прокладывают улицы будущего Петербурга. В картине «Сюжет для небольшого рассказа» С. Юткевича герои — Чехов, Лика Мизинова и другие — действуют на фоне плоскостных декораций, острогротескно выражающих характерные приметы эпохи. В сочетании с *глубоко психологическим текстом, раскрывающим* духовный мир героев, это дает особый эффект отстраненности, яркой театральности, вовсе не противопоказанной экрану.

В сущности синтетическая мультипликация в широком смысле — это коллаж не только разных изобразительных фактур, но и самых разных художественных возможностей. С. Юткевич посвящает полифонии различных изобразительно-выразительных средств в кино глубокое теоретическое исследование «Маяковское кино»[1]. Он прослеживает истоки и неограниченные возможности коллажа в широком понимании этого слова, проводит параллели между коллажем в кино и коллажем в живописи, литературе, музыке, театре.

Каким вдохновенным лирико-поэтическим, философским может быть коллаж, показывает фильм А. Спешневой и Н. Серебрякова «Поезд памяти», в котором прекрасные стихи П. Неруды исполняют за кадром актеры, а изображение раскрывает духовный мир поэта выразительно и неповторимо. Авторы достигли органичного слияния музыки, стихов, мультипликации, документальных кадров, создав поэтическое произведение киноискусства.

Синтетическая мультипликация еще только пробует свои силы, у нее большое будущее.

ЖАНРЫ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ

У мультипликации есть разветвленная, широкая жанровая система. Ее животворные корни — фольклорные истоки. Отсюда столь популярные у детей и взрослых сказка, легенда, баллада, героический эпос.

Во многих жанрах мультипликации, адресованных детской и взрослой аудитории, определяющим является сатирическое начало (политический плакат, сатирическая комедия, сатирическая сказка, скетч, басня, фельетон и т. д.). А такие, например, персонажи серийных картин, как Волк и Заяц — герои цикла «Ну, погоди!» В. Котеночкина,— одинаково любимы взрослыми и детьми. Это персонажи-маски, находящиеся в вечной ситуации увлекательной игры, где известен результат, но не предсказуемы ходы.

Взрослой аудитории адресованы жанры философско-поэтические: притча, аллегория, поэма, поэтическая миниатюра и др. Мультипликации доступна самая высокая напряженность мысли, страстность эмоций. Ее художественные параметры необычайно широки.

[1] Искусство кино, 1976, № 6—7.

Сатира, юмор, лирика, патетика — это ее художественные зоны, она отлично говорит и на языке гротеска и на языке символа и метафоры. Мультипликации меньше подвластно бытовое, сугубо реалистическое повествование. В этом — ее условность, ее художественные границы. А из условности, как известно, и рождается специфика образного языка.

Сегодня все больше расширяется география советской мультипликации. В стране и за рубежом широко известны поэтические фильмы эстонского мастера рисованного фильма Р. Раамата («Стрелок», «Антенны во льдах», «Поле»), латышского режиссера А. Буровса, автора пластически выразительных кукольных фильмов («Старая Рига», «Козетта»). Интересные работы созданы на «Беларусьфильме» («Дудка-веселушка», «Тимка и Димка»), «Казахфильме» («Шелковая кисточка», «Белый верблюжонок»).

Заслуженное признание достижений мультипликационного кино — Государственная премия режиссеру Ю. Норштейну, автору ряда талантливых, новаторских по своей природе фильмов. Так, его рисованный фильм «Сказка сказок» — это лирическая, личностная исповедь художника о детстве, его мелодиях, звуках, красках. В картине нет четкой фабулы, действие развивается по законам поэтических ассоциаций. Детская колыбельная «Придет серенький волчок, он ухватит за бочок...» становится лейтмотивом фильма, в котором воспоминания звучат как песни о военном детстве мальчика. Вот застыли в неподвижности молодые пары на танцплощадке, слитые вместе, соединенные *тем далеким, довоенным танго* «Утомленное солнце нежно с морем прощалось...». Вот улетают куда-то в черную тьму фигуры солдат и остаются одинокие девичьи фигурки. Слетают к ним откуда-то сверху белые вестники несчастья — «похоронки». Вот вновь та же танцплощадка, то же танго, но партнеров у всех девушек — один-два. В фильме звучит музыка Баха, Моцарта, она придает высокую тональность размышления-воспоминания. А серый волчок колышет ребенка под ракитовым кустом... А румяное яблоко падает прямо в белый пушистый снег... И рвется алое пламя в печи и тлеют угли, подернутые пеплом... И летит прямо по небу огромная рыба... Все это образы «Сказки сказок» — образы фантазии взрослого, вернувшегося мысленно в свое детство. А, как известно, дети и поэты близки по свежести эмоционального мироощущения.

Один из талантливых режиссеров советской мультипликации Ф. Хитрук со страстностью художника утверждает: «У меня; есть глубокое убеждение, что мультипликация — это искусство будущего. И своего решающего слова она еще не сказала. Именно сейчас мы стоим накануне решительного переворота в мультипликационном кино... Наше искусство, выполняющее государственную миссию,— воспитание новых поколений,— должно быть вооружено всеми современными средствами» [2].

[2] *Хитрук Ф.* Учитель и агитатор.— Искусство кино, 1976, № 2, с. 69.

Современные жанрово-стилевые поиски мультипликации связаны со стремлением к философичности, глубинному психологическому исследованию духовного мира героев. Мультипликация вышла на новый виток своего развития. Это проявляется в работах ряда талантливых мастеров. Так, А. Хржановский в своей пушкинской трилогии («Я к вам лечу воспоминаньем», «И с вами снова я», «Осень») утвердил жанр коллажа, основанного на синтезе рисунков поэта, его черновиков, дневниковых записей. А как интересно преломляется реальность сквозь волшебный кристалл фантазии в фильмах Ф. Хитрука («Лев и бык»), А. Петрова («Полигон»), И. Гараниной («Бедная Лиза»), Г. Бардина («Конфликт»), П. Пярна («Некоторые упражнения для самостоятельной жизни», «Треугольник»). Мультипликация, адресованная взрослым, только еще осваивает свои жанровые возможности и, как считает Ю. Норштейн, ей даже не противопоказана романная форма.

2

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В КИНО













По определению В. Г. Белинского, искусство — это «мышление в образах» [1]. *Как и все виды искусства, кино отображает жизнь в художественных образах. При этом у него как у аудиовизуального(звукозрительного) искусства свой язык, своя специфическая система образного освоения мира. В фильме есть два уровня, два ряда — изобразительный (т. е. само киноизображение) и образный (т. е. обобщенный, образный смысл, который несет это изображение). Изобразительность —основа кинообразности. Эти понятия не идентичны. «Критерий их различения,— акт создания образности на основе изобразительности... Изобразительный ряд фильма — это его фабула (поэтому оправдан более узкий термин «событийный ряд»). Образный ряд — его сюжет»* [2].

Художественный образ фильма многослоен, он включает и общий звукозрительный образ кинопроизведения, и образ-характер, и образ каждого эпизода, сцены, даже детали, и везде изобразительность переходит в кинообразность, воспроизводится сложная структура образа. Художественные целостные образные структуры фильма непосредственно соотносятся с видом киноискусства, тем или иным жанром фильма, течением, стилевым направлением в киноискусстве, индивидуальным почерком мастера. Художественный образ фильма — это образ-обобщение, который одновременно и чувственно конкретен и символически обобщен. Данная глава посвящена процессу создания кинообраза в фильме — от драматургии до ее звукопластического воплощения.

Каждый из авторов фильма стремится внести свой вклад в создание единого целостного образа произведения. Создание фильма — это процесс непрерывного развития и обогащения его образной сферы коллективом художников, процесс материализации их замысла в конкретные звукопластические образы. Литературный, сценарный образ — исходная точка художественного образа будущего фильма. Воплощая его, режиссер привносит свое видение мира, вкладывает свой талант, мастерство, использует свой жизненный опыт. Именно от режиссера в значительной степени зависит целостность авторской концепции, единства художественного образа филь-

[1] *Белинский В. Г. Поли. собр. соч.: В 13-ти т.— М., 1954, т. 4, с. 585.*
[2] *Левин Е. О художественном единстве фильма.— М., 1977, с. 115.*

ма, его стилевое решение, своеобразие его интонации. Художник, оператор, актер, композитор — полноправные участники этого художественного сотворчества, каждый из них стремится обогатить образную сферу картины. Рождение художественного образа фильма — это мучительный и в то же время прекрасный и увлекательный процесс. Заряд волнений, высоких чувств и глубоких размышлений, вложенных авторами в свое детище, если он переплавлен в яркие художественные образы, непременно передастся зрителям и обогатит их нравственно и эстетически.

ДРАМАТУРГИЯ



Эволюция киносценария
Композиция сценария
Замысел, тема, идея сценария
Сюжет и фабула сценария
Экранизация

Кинодраматургия — особый род литературы, предназначенный для экранного воплощения. Современная кинодраматургия тесно связана и с драмой, и с прозой во всех ее разветвлениях, и с поэзией. Не только открытое действие, но и процесс мысли, тончайшие, прихотливые переплетения душевного движения становятся предметом кинематографического исследования. Абстрактные понятия, стремительный бег ассоциаций перевести на язык кино, воплотить словесные образы в зримые довольно сложно и в то же время возможно создать близкие к литературным, но новые по структуре самостоятельные экранные образы.

Сценарий — литературная, идейно-эстетическая основа фильма. В нем логически последовательно, художественно выразительно дается словесное описание будущего экранного образа. Из всего богатого арсенала литературных средств кинодраматург отбирает те, которые могут затем предстать на экране в звукозрительных образах. Как и фильм, сценарий по своей природе синтетичен. В форме литературного описания зафиксированы все его компоненты (характеры, драматический конфликт, фабула, сюжет, композиция, ритм, монтаж, слово, звук и др.). При создании его автор ориентируется на возможности киноискусства. Следовательно, литературный образ в сценарии (уже в потенции) становится кинематографическим.

Художественная структура сценария зависит от многих составляющих: личности драматурга, жанра фильма, определенного стилевого направления в киноискусстве, эпохи, времени создания произведения. Режиссер М. Ромм, приводя примеры отношения к сценарию как к «сырью, к недубленой коже», замечал: «Такое отношение к своему труду, к своему искусству — смерть кинодраматурга»[1]. Как наиболее общие требования к сценарию М. Ромм выделял зрелищность, строгую логичность, лаконичность, пластическую выразительность, монтажность.

Уже в литературном сценарии заложен материал для дальнейшей работы режиссера, художника, оператора, актера, композитора и всех других членов творческого коллектива. «В создании аме-

[1] *Ромм М.* Беседы о кино.— М., 1964, с. 105.

риканского сценария участвуют творцы сюжетов, диалогов, авторы вставных шуток — таков результат рассечения единого художественного процесса. Это не всегда плохо. Архитектура и театр знают коллективное художественное творчество»[2]. В практике советской кинодраматургии такие принципы работы не привились. Как правило, драматург пишет сценарий один или в соавторстве с режиссером.

Автор пишет литературный сценарий в свободной, произвольной форме. На основании его режиссер разрабатывает свой вариант сценария — режиссерский. Обращаясь к оригинальному литературному сценарию, он не должен пересоздавать его образную систему (как это, например, происходит при экранизации литературных произведений). «Сценарий, в отличие от романа и пьесы, уже в самом себе (на то он и сценарий) должен содержать этот «перевод». Это кинематограф в литературе или литература на пути к экрану, так же, как пьеса — театр в литературе или литература на пути к сцене»[3]. Иными словами, во время съемочного периода идет не пересоздание сценарного образа, а его кинематографическое воплощение.

ЭВОЛЮЦИЯ КИНОСЦЕНАРИЯ

Эволюция сценария фильма связана с этапами развития и становления кино как вида искусства.

Фильм начинается со сценария — эта истина стала сегодня аксиомой. Однако самые первые фильмы создавались без всякого сценария. Достаточно было съемочного аппарата и оператора, крутившего ручку кинокамеры. Сюжетами первых лент были песни, жестокие романсы, лубочные картинки, сценки мюзик-холлов, варьете, цирка, балагана, театральные интермедии, события, изображенные на картинах живописцев и дагерротипах, т. е. в поисках тем для игровых сцен ранний кинематограф обращался к опыту других искусств и литературы. Все это воплощалось в формах низкопробного развлекательного бульварного искусства (получившего уже в 60-х годах название «кич», т. е. полукультура). Уже тогда закладывались основы современной буржуазной массовой культуры, рассчитанной на воспитание социально пассивного потребителя. «Живые картины» снимались, как правило, с одной точки неподвижной камерой. Отдельные сцены перемежались надписями-титрами, в которых давались пояснения к действию. Поскольку сюжеты были в основном широко известны публике, авторы не утруждали себя последовательным изложением, а давали движущиеся иллюстрации к главным моментам действия, полагая, что зрители должны знать содержание лент заранее.

Авторы, предлагавшие режиссерам свои темы для съемок, назывались вплоть до 20-х годов «темачами». Режиссер («синема-

[2] *Шкловский В.* За сорок лет.— М, 1965, с. 222.
[3] *Ждан В.* Введение в эстетику фильма.— М., 1972, с. 206.

тографщик») или оператор («киносъемщик») делали по этим темам краткую рабочую запись с перечнем объектов съемки. Несколько позднее они стали делать более подробные предварительные записи, получившие название «сценарий». Главная цель этих записей представить рабочий план съемок в хронологической последовательности. Со временем вошел в обиход и термин «сценарист».

В первые годы массового распространения кинематографа «темачи» и «сценаристы» в поисках тем и сюжетов буквально набросились на мировую литературу. Было экранизировано все, что только можно экранизировать. При этом с классикой и современной литературой обращались бесцеремонно. Адаптировались для кино, чудовищно искажались и сокращались произведения, ставшие достоянием общечеловеческой культуры. «Эти «писатели», не имеющие даже отдаленного представления о «плагиате», заимствование и переделки не считали грехом... Какой-нибудь Миша Евстигнеев совершенно запросто говорил:

— Вот Гоголь повести написал, да только у него нескладно вышло, надо перефасонить.

И «перефасонивал». Сокращал, изменял, менял название» [4].

[4] *Сытин И. Д.* Жизнь для книги.— М., 1960, с. 50.



Нередко сценаристы «дописывали» классику (например, при создании фильмов «Дочь Анны Карениной» и «Дочь Нана»).

Примитивные по своему уровню, игровые ленты дореволюционного русского кино все же носили не космополитический, а подчеркнуто национальный, зачастую этнографический характер. Были экранизированы многие события русской и украинской истории, а также фольклорные произведения. Зрители увидели серию иллюстраций о покорении Ермаком Сибири, о царствовании Ивана Грозного, Петра I, о русско-шведской войне и Отечественной войне 1812 года, об обороне Севастополя. Режиссеры просто «оживляли» известные живописные полотна В. Верещагина, А. Кившенко и других художников.

Выбирая для экранизации театральные постановки, авторы обращались лишь к нескольким главным, с их точки зрения, сценам и снимали их как театральный спектакль, безжалостно сокращая при этом драматическое произведение. Например, «Преступление и наказание» «уместилось» в 7-минутной ленте, «Власть тьмы» — в 18-минутной, «Женитьба» — в 12-минутной. Чтобы «облегчить» общение с классикой, некоторые авторы перекладывали на язык сценария уже даже не сами сюжеты произведений литературы, а созданные по ним оперные либретто. Так были сняты фильмы «Мазепа», «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Русалка», «Демон», «Майская ночь» и др.

В большом количестве выпускались салонно-психологические драмы, сюжеты которых черпались из декадентской и бульварной литературы. Защищая буржуазную мораль, авторы показывали и привлекательность «бунта плоти», «свободной любви». В финале *порок наказывался, добродетель торжествовала.*

В 20-х годах сценарий из технической записи постепенно превращается в самостоятельный литературный жанр, специфика которого на этом этапе во многом определяется особенностями немого кино. Параллельно с «техническим» и «нумерным» сценарием (т. е. покадровой записью объекта съемок) появляются сценарии, в которых художественно выразительно очерчена система образов и конфликтов произведения.

Оригинальные сценарии для кино пишут режиссеры С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко, писатели М. Бажан, В. Каверин, А. Луначарский, Л. Никулин, Ю. Тынянов, К. Чуковский, В. Шкловский, Н. Эрдман. Появляются профессиональные сценаристы — Н. Зархи, К. Виноградская, О. Леонидов, Б. Леонидов, А. Каплер, С. Ермолинский, А. Филимонов и др. И все же прошло длительное время, пока по-настоящему признали профессию сценариста как

При воплощении литературного образа в кино создается близкий по структуре и в то же время новый, самостоятельный образ.
«Люди на болоте»

мастера литературы и кино, пока перестали относиться к сценарию лишь как к подспорью для якобы подлинного кинотворчества.

В 1926 году была издана работа В. Пудовкина «Киносценарий», в которой он обращал внимание на то, что сценарист должен обязательно представлять себе приемы съемки и монтаж: «Романист отмечает свои опорные пункты описательными отрывками, драматург — эскизами диалога, сценарист должен мыслить пластически-ми (внешне выраженными) образами. Он должен воспитать свое воображение, он должен впитать в себя привычку представить себе каждую мысль, приходящую в голову, в виде какой-то последовательности экранных изображений. Более того, он должен научиться владеть этими образами и из множества являющихся в воображении выбирать те, которые наиболее ярки и выразительны, он должен уметь владеть ими так, как литератор владеет словом и драматург — диалогом» [5].

Вопросами теории сценария занимаются режиссеры С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, кинодраматурги В. Туркин и Н. Зархи. Их интересовали связи сценария с театральной драматургией и прозой. «Лучший сценарист, которого я знал за свою жизнь» [6],— сказал о Н. Зархи писатель В. Шкловский. Фильм «Мать» называли картиной Пудовкина — Зархи, и это было признанием роли писателя в кино. Обратившись к произведению М. Горького, драматург и режиссер, по словам В. Пудовкина, вошли в роман, как в жизнь, и были ошеломлены богатством его образов, сюжета и лексики. Н. Зархи впервые показал возможности экранизации как самостоятельного вида творчества. Стремясь перенести на экран идею и круг образов романа, сценарист выбрал основную тему фильма как движение забитой жизнью женщины из рабочей слободки к активному протесту против социальной несправедливости. Некоторые отклонения от сюжетных коллизий романа оправдывались верностью его духу, его революционной устремленности. Работа над сценарием шла в тесном контакте драматурга и режиссера. Каждую сцену Н. Зархи писал вначале один, затем В. Пудовкин правил ее, а после этого сценарист переписывал.

В. Туркин и Н. Зархи были инициаторами создания факультета сценарного мастерства во ВГИКе, где они читали лекции по кинодраматургии.

Новаторский живописно-монтажный кинематограф 20-х годов самым тесным образом связан с новаторством в кинодраматургии. Материалом сценариев и фильмов становились история, революция, движение народных масс.

Работа С. Эйзенштейна над сценариями будущих его фильмов шла с использованием колоссального количества исторических документальных материалов, образно переосмысливаемых автором. Социальным заказом для С. Эйзенштейна явилось создание сценария и фильма «Октябрь». Из Главполитпросвета С. Эйзенштейну

[5] *Пудовкин В.* Избр. статьи.— М., 1955, с. 90.

[6] *Шкловский В.* За сорок лет, с. 28.

прислали список художественной и мемуарной литературы. Окончательный вариант сценария, написанный им и Г. Александровым, был прочитан в клубе «Коминтерн» участникам Октябрьской революции.

Среди популярных жанров немого кино — мелодрама, историческая драма, комедия, приключенческий фильм, в которых прежде всего использовались возможности активного внешнего действия. Соответственно это отражалось в структуре сценариев. В конце 20-х годов начинают развиваться психологическая драма и эпопея. В 30-х годах эстетика звукового кино вызвала к жизни появление новых форм сценария, без титров (как это было в немом кино), но с большим количеством диалогов. По принципам сюжетных конструкций такой сценарий приближен к пьесе. С начала 50-х годов сценарий все более трансформируется, освобождается от канонических форм, связанных с театральной драматургией. В 70-х годах его модификации чрезвычайно многообразны, близки к различным жанрам прозы, нередко синтезируют особенности прозы, драмы и поэзии. Продолжение традиций живописно-монтажного кинематографа 20-х годов ощутимо в современных киносценариях, служащих основой для создания поэтических, метафорически-образных фильмов.

КОМПОЗИЦИЯ СЦЕНАРИЯ

В сценарии уже определены основные принципы соотношения частей, сочетания всех элементов картины, намечены ее ритм, пластика и звуковое решение. Поэтому *композиция сценария* (т. е. его построение, соотношение в нем отдельных компонентов) является прообразом композиции фильма.

«Монтаж кинематографического произведения — это его завершенная композиция.

Монтаж следует рассматривать не только как часть режиссуры и технической реализации замысла, но в широкой перспективе всего движения фильма от первых его набросков до его окончательной композиции. Сценарий — первая стадия динамического развития строя будущего произведения.

Монтаж обладает специфическими особенностями, но и его надо рассматривать как композицию. Монтаж — это композиция в ее окончательном виде, в экранном решении» [7],— пишет И. Вайсфельд. Исследуя особенности композиции сценария, он отмечает такие его компоненты, как число действующих лиц, объем (метраж) произведения, соотношение игрового и неигрового материала, принципы использования разных звуковых структур и т. д.

Ведущими для полифонического и многозначного понятия «композиция» являются органичность (т. е. целесообразность взаимодействия всех его частей, но не в рамках схемы, стереотипа!), целостность (внутренняя связь всех элементов сценария на основе его

[7] *Вайсфельд И.* Композиция в киноискусстве.— М., 1974, с. 5.

образности), своеобразие стилистики, вытекающее из оригинальности творческого видения художника.

Композиция в сценарии реализуется в сценах и эпизодах. *Сцена* — часть фильма, в которой в единстве времени и места происходит сюжетно связанное развитие действия. *Эпизод* — часть сценария, имеющая внутреннюю смысловую завершенность и относительную самостоятельность в развитии сюжета. В подлинно органичных сценариях и фильмах каждая его часть, каждая структурная единица — одновременно и микрочастица целого; в ней отражаются идея фильма, его образность, принципы художественного решения.

ЗАМЫСЕЛ, ТЕМА, ИДЕЯ СЦЕНАРИЯ

Замысел произведения у сценариста, как и у любого писателя, возникает на основе изучения жизни. Отмечая, что «материал действительности, положенный в основу будущего сценария, всегда шире и глубже, чем объем художественного произведения», И. Вайсфельд условно делит *материал сценария* на три основные группы: литературные и кинематографические источники, связанные с замыслом (книги, газеты, снимки, рисунки, документы, отчеты и т. д.), живые впечатления писателя, его собственную биографию [8].

Тема, согласно горьковскому определению,— это идея, которую автору подсказывает жизнь и личный опыт и которая возбуждает в нем позыв ее оформления в образах.

Идея кинопроизведения — это авторская позиция, авторская мысль, уже воплощенная в системе художественных образов.

Замысел, материал, тема и идея сценария тесно связаны между собой, но не идентичны. Они реализуются в образах сценария и фильма, в его сюжете, драматическом конфликте.

Характер в кино — художественный образ человека, в котором отражены существенные черты определенной общественной группы, класса, народа.

В современной кинодраматургии идут непрерывные поиски новых принципов создания характера. Работая над сценарием картины «Коммунист», Е. Габрилович и Ю. Райзман стремились отойти от привычных ходов в показе эпохи и раскрытии характера. Понимая, что батальные повороты темы гражданской войны уже во многом отработаны, они избрали местом действия Шатурскую стройку. Вначале авторы по примеру многих других фильмов хотели сделать

[8] *Вайсфельд И.* Тема и ее воплощение.— М., 1960, с. 8.

Характер в кино — художественный образ человека, в котором отображены существенные черты индивидуальности, определенной общественной группы, класса, народа.

«Петр I»

В образе героев сценарист ищет черты, которые бы одновременно выразили и типическое, характерное, и индивидуальное, неповторимое.

«Дочки-матери»

героя руководителем крупной стройки, затем бригадиром-десятником или отличным работником-передовиком, но выбор свой остановили на кладовщике. «Стало вдруг очевидно,— писал впоследствии Е. Габрилович,— что, сделав героем картины кладовщика, мы тем самым проникнем, так сказать, в самый нерв стройки, коснемся сложной и важной темы, которая откроет сюжетную схему, далекую от проторенных путей. Так появился герой-кладовщик. Кажется, в нашем киноискусстве это случилось впервые» [9]. В результате такой точной и серьезной работы над характером главного героя зрители увидели в этой ленте один из лучших образов советского кино — образ Василия Губанова (Е. Урбанский), строителя новой жизни, с его яростной самоотверженностью, страстной преданностью делу революции.

Подобные трудности возникали у авторов и при работе над образом героини фильма — Анюты (С. Павлова). Вначале авторы представляли ее себе разбитной, веселой девушкой, но характер оставался тривиальным — таких любительниц повеселиться было уже немало на экране. Разработали варианты, согласно которым Анюта вырастала на стройке в крупного деятеля, работника женотдела. Затем решили, что важен уже сам шаг героини на стройку, пусть она не совершила никаких подвигов. Муж Анюты — Федор (Е. Шутов) вначале рисовался авторам активным участником кулацкой банды, но в сценарии и фильме он стал простым середняком. Характер Федора полон противоречий: он искренне плачет, узнав о смерти Ленина, но в то же время беспредельно жаден и скуп.

Авторы искали героику в будничном, ежедневном. Они стремились доказать, что рассказ об обыкновенном человеке должен быть на экране не бытовой историей, а историей времени, партии и народа.

Создавая в фильме образ-характер, сценарист, а нередко вместе с ним режиссер ищут черты, которые бы одновременно выразили и типическое, общее, и индивидуальное, неповторимое. Например, когда М. Ромм вместе с Д. Храбровицким работали над образами героев картины-размышления «Девять дней одного года», они сознательно решили освободиться от всех традиционных сюжетных положений, сконцентрировав все внимание на незаурядности характеров двух физиков-атомников — Гусева (А. Баталов) и Куликова (И. Смоктуновский). Стремясь ярко очертить характер Куликова, который вначале мыслился как чисто сюжетный антипод Гусева (его противник в научном споре и соперник в любви), авторы перебрали сотни реальных характеров и литературных персонажей. Разговор о Пьере Безухове привнес в образ такие краски, как добродушие, некоторая наивность, умение хорошо одеваться. На характер «сработала» и реплика одного физика, что наука — это способ удовлетворять свое любопытство за счет государства. М. Ромм вспомнил и Эйзенштейна — его огромный лоб Сократа,

[9] *Габрилович Е.* О том, что прошло.— *М.,* 1967, с. 189.

его пластические, округлые жесты, его сарказм. Были и другие «исходные данные» при работе над образом Куликова. А затем все отпало, и образ стал самостоятельным — умный, ироничный человек, всецело отдающий себя науке. Это была антисхема, отрицание многократно использованных в разных сценариях «типовых» характеров ученых, погруженных в изыскания и комично неумелых в быту.

Драматический конфликт — это отражение в сюжете сценария реальных жизненных противоречий, столкновения общественных классов и групп, различных позиций. Он — движущая пружина действия. В процессе его развития раскрываются характеры героев, реализуются их жизненные установки, происходит борьба различных целей и устремлений.

СЮЖЕТ И ФАБУЛА СЦЕНАРИЯ

Фабула киносценария и фильма включает в себя всю систему событий произведения. *Сюжет* нельзя сводить только к событиям, он нередко бывает более сложным по конструкции, в него могут входить многие элементы, не относящиеся к событиям как таковым. Наиболее многосторонним и полным можно считать горьковское определение сюжета: сюжет — это «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа» [10]. Основные элементы сюжета — экспозиция, завязка, развитие действия (перипетии), кульминация, развязка. Такая последовательность их в композиции фильма не обязательна, они могут быть соединены произвольно, а некоторые и вовсе отсутствовать. *Кульминация* — центральный, высший момент напряжения в развитии драматического действия сценария и фильма. В фильме может быть система кульминаций, но одна из них, как правило, наиболее сильная, активная. *Развязка* — финал сценария и фильма, в котором находит свое разрешение драматический конфликт произведения. «Сценарий должен иметь один конец, а не двадцать, как у нас бывает, когда каждый герой имеет отдельное окончание своей истории»,— пишет В. Шкловский [11]. Нередко развязка в образной лаконичной форме выражает концепцию произведения. У подлинного художника развязка — не просто исчерпанное действие, а итог, концентрирующий в себе идею, основную мысль сценария и фильма. Развязка, если даже она кажется неожиданной, по сути своей глубоко внутренне закономерна. Развязкой может быть эпизод, в котором герой совершает очень важное для него действие. Так, в финале «Альпийской баллады» Б. Степанова (сценарий В. Быкова) герой, белорусский парень Иван, бросается наперерез фашистским овчаркам, закрывая своим телом любимую девушку — итальянку Джулию — и сталкивая ее в снежную пропасть. Ценой своей жизни он спасает

[10] *Горький М.* Собр. соч.: В 30-ти т.— М., 1953, т. 27, с. 215.
[11] *Шкловский В.* За сорок лет, с. 224.

ее. В заключительной сцене фильма «Коммунист» крестьянка Анюта уходит по дороге, ведущей на стройку, с ребенком на руках, отказываясь от помощи своего бывшего мужа. Погиб ее любимый — Василий Губанов, сожжена стройка, но она остается с народом. С будущим.

Нередко драматурги избирают *открытый финал.* Картина «Начало» Г. Панфилова (сценаристы Е. Габрилович, Г. Панфилов) неожиданно оканчивается не традиционной надписью «Конец», а титром «Начало». Это — начало в артистической судьбе героини, народного самородка. Она мечтает быть большой актрисой. И станет ею: впереди — лучшие роли мирового репертуара. Грустно и светло завершается картина Р. Быкова «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» (сценарий Р. Ахундовой). Кончилось веселое лето, кончилась сказка, начинается жизнь. Идет дождь, грустят ребята. Грустен и автор, ему светло и тепло было у этого очага — неиссякаемого мира детской фантазии. «У этого фильма железная детская логика»,— сказал один из зрителей во время его обсуждения.

Хэппи энд (счастливый конец) — традиционный финал многих киножанров буржуазной массовой культуры. Обязательная счастливая развязка — итог многих слащавых сценариев и фильмов, в которых она выражает официальный буржуазный оптимизм, внушая аудитории иллюзорное представление о счастье. Безо всякого учета социальных противоречий счастливый финал зримо реализует мечту многих зрителей. Хэппи энд — наглядное проявление концепции, согласно которой в буржуазном мире якобы каждый может добиться счастья исключительно благодаря личной инициативе.

Сегодня в картине совсем не обязательны острота событий и внешняя зрелищная динамика (на которых как на необходимых настаивали в свое время теоретики кино). Кинематографу подвластно все — и камерность, и монументальность, и острая сюжетность, и философское размышление, и мысль, открыто выраженная в словах. «Каменный век кинодраматургии кончился. Она обладает сегодня оружием мощным, тонким, мудрым, сложным и всеобъемлющим» [12].

Параллельно с остісобытийными сюжетными конструкциями признание получают фильмы-размышления, для которых характерен психологический анализ мотивов поступков героев произведения, где действие ведет закадровый авторский голос или закадровый внутренний монолог героя. Развитие и совершенствование

[12] *Габрилович Е.* О том, что прошло, с. 210.

Развязкой фильма может быть эпизод, в котором герой совершает очень важное для него действие. Нередко финал картины выражает ее нравственный итог.

«Альпийская баллада»

Развитие и совершенствование сценарных форм продолжается по пути более точного и глубокого раскрытия на экране внутреннего мира человека, его психологии.

«Белый пароход»

сценарных форм продолжается по пути более точного и глубокого раскрытия на экране внутреннего мира человека, его психологии, связи с актуальными проблемами времени. Это особенно характерно для сюжетов, в которых сильно авторское начало или большое внимание уделяется субъективному восприятию героем событий. Например, специфика романтического сюжета во многом определяется наличием внефабульных элементов — лирических монологов, снов, видений, воспоминаний, ассоциативных сопоставлений автора или героя. В сюжетах, где опора делается на событие, на фабулу (приключенческие ленты, детективы и т. д.), внефабульные элементы, как правило, вовсе отсутствуют. Они там не нужны.

Внефабульные элементы можно разделить на две группы: выражающие субъективный мир героя; выявляющие личностный духовный мир автора. Казалось бы, эти группы идентичны по своей природе. Но это не так.

Герой участвует в движении фабулы, поэтому его сны, видения, размышления, безусловно влияющие на его поступки, активно воздействуют на развитие сюжета. Так, в фильмах «Летят журавли» М. Калатозова, «Восемь с половиной», «Амаркорд» Ф. Феллини, «Земляничная поляна» И. Бергмана сцены, где материализованы на экране движения мысли и фантазии героев, вовсе не нейтральны к сюжету, а, напротив, необычайно активно воздействуют на него.

В фильме «Земляничная поляна» И. Бергмана внефабульные элементы (сны, воспоминания героя) ведут действие, являются основой сюжета.

Старый профессор Исаак Борг отправляется в дорогу на торжественное чествование его как ученого. Это путешествие становится движением во времени и пространстве. Видя родительский дом, земляничную поляну, он мысленно возвращается в свою юность и вновь переживает острые, кульминационные моменты своей жизни. Он начинает существовать как бы в двух измерениях — в прошлом и настоящем, по-новому понимая свои поступки и отношения с окружающими. Сны-видения Борга дают ему возможность сильнее ощутить потребность любви и страх одиночества.

Здесь есть трагические видения — знак одиночества и сомнений (пустынный город, часы без стрелок, экзамен, на котором старый ученый не может ответить на вопросы суровых экзаменаторов). Здесь есть и светлые, радостные сны, пришедшие из первозданной детской радости восприятия гармоничного мира природы.

Фабула и внефабульные элементы сплетены в «Земляничной поляне» в единое неразрывное целое, составляют целостную органическую художественную структуру.

Внефабульные элементы (сны, воспоминания, воображаемые события), выражая субъективный мир героя, влияют на его судьбу, на движение событий в фильме. Таков мир героев фильмов И. Бергмана.

«Земляничная поляна»

Сценарий определяет поэтику и стилистику будущего фильма. Художник экрана находит различные способы материализации, казалось бы, невидимого духовного мира героев.

«Двадцать шесть дней из жизни Достоевского»

Память, воспоминания неотделимы от сознания человека, где бы он ни находился. Поэтому все события, движущие сюжет фильма, словно непосредственно вытекают из этих внефабульных элементов. То, что происходит с героем, невозможно понять, если не сопоставить с тем, что существует на экране лишь в его воображении. Экран позволяет находить самые различные способы материализации того, что невидимо глазом,— духовного мира героя. Это могут быть не только показанные зрителю сцены, но и голос героя, его монолог (в кадре и за кадром).

Несколько иное положение дел — с внефабульными элементами, относящимися к образу автора, который, как правило, не является непосредственным участником событий в игровом кино. И если даже действие идет от первого лица, то это скорее «лирический герой» автора, а не сам автор. Следовательно, автор находится как бы вне фабулы, вне событий сценария и фильма. В острособытийных произведениях он вообще непосредственно не проявляет себя, «передоверяя» ведение действия героям. В произведениях лиро-эпического, философского плана ведущим может стать авторское размышление.

Сценарии А. Довженко — оригинальные поэтические произведения, в которых слышен его неповторимый голос — голос певца родной земли. Литературный сценарий, созданный им в 1952 году по немому фильму «Земля», читается как поэма в прозе.



Уже начальные строки сценария, написанные от первого лица, как лирический рассказ, вводят читателя и зрителя в мир украинской природы, в духовный мир автора: «То ли это было, то ли мне снилось, то ли сны переплелись с воспоминаниями и воспоминаниями воспоминаний,— уже не припомню. Помню только, что дед был очень стар, и еще помню, что был он похож на образ одного из богов, охранявших и украшавших нашу старую хату...» [13]. Дед, весь белый и прозрачный от старости и доброты, для автора здесь — воплощение мудрости и вечности жизни, красоты человека труда, он неотделим от этих яблок, упавших на белое старинное рядно, от подсолнечников и маков, от зреющих нив за огородом.

В сценарий вошло много такого, что осталось как бы за рамками фильма — авторские раздумья, свободный полет мечты в прошлое и будущее своего народа, воспоминания, широкие поэтические ассоциации. Это — поэма художника о Советской Украине.

На экране с его звукопластической тканью непросто воплотить авторскую мысль. В иных литературных произведениях авторские размышления занимают значительную часть текста. Порой произведение не имеет сквозной фабулы: движущая пружина сюжета в нем — авторская мысль. Чаще применяется закадровый авторский комментарий к действию, как, например, в картине «Живые и мертвые» К. Симонова и А. Столпера, телефильме «Семнадцать мгновений весны» Ю. Семенова и Т. Лиозновой.

Важным этапом в развитии сценария документального кино явилось создание фильма М. Ромма «Обыкновенный фашизм», в котором соединение старой хроники и авторского комментария стало средством философского осмысления исторического развития и конфликтов эпохи.

Поиски новых форм экранной драматургии вызвали к жизни *буржуазную теорию дедраматизации,* согласно которой в сценарии якобы разрушаются, исчезают драматический конфликт и сюжет. Эта теория ведет к деидеологизации в искусстве, к отказу от его идейно-эстетических воспитательных функций. Отвергая теорию дедраматизации как порочную, советские кинематографисты и прогрессивные мастера мира ведут постоянный поиск новых сюжетных структур, что тесно связано с взаимовлиянием и взаимообогащением жанров и форм художественного, документального, научно-популярного и мультипликационного кино. Появление «доку-

[13] *Довженко А.* Земля: Книга-фильм.— М., 1966, с. 10.

Талантливая экранизация классики подтверждает неисчерпаемость этого вечного источника поэзии, идет непрерывный поиск новых способов экранного воплощения литературы.
«Гамлет»

ментальной драмы», «драматизированной хроники» свидетельствует о плодотворности синтеза художественно-образных средств игрового фильма и изобразительных возможностей кинодокумента.

ЭКРАНИЗАЦИЯ

В настоящее время в теории экранизации литературных произведений, драматических, оперных и балетных спектаклей много спорных и дискуссионных положений; практика часто опровергает то, что, казалось бы, уже устоялось. Идет непрерывный поиск новых способов экранного воплощения литературы. Сложность здесь в том, что сценарий пишется по самостоятельному, законченному произведению, не предназначенному для экрана.

Практики и теоретики кинематографа не раз обращали внимание на то, что многие места классических литературных произведений представляют собой словно законченные сценарные эпизоды, настолько ярко зримо, пластично, во всем богатстве звуковой партитуры воссозданы в них, казалось бы, готовые кинематографические образы. Обращаясь к высоким литературным образцам, М. Ромм приводил примеры подлинно кинематографического ви́дения у А. Пушкина (эпизод прихода Германна к графине), у Л. Толстого (встреча Нехлюдова с Катюшей Масловой в женской комнате для свиданий в тюрьме; разговор Каренина с адвокатом в кабинете, где летает моль), у Г. Флобера (объяснение Родольфа в любви Эмме в мэрии, перед которой происходит присуждение призов на ярмарке).

«Монтажное» мышление — характерная особенность творчества великих писателей. Монтаж — это ви́дение мира художником, его идея, его мысль, считал М. Ромм. Вчитываясь в строки «Медного всадника», он мысленно представлял их воплощенными на экране в виде сменяющихся кадров, в виде «потрясающих зрительно-звуковых картин, написанных Пушкиным с необыкновенной глубиной поэтической мысли и звукового совершенства». Режиссер подчеркивал, что «из всех существующих искусств только кинематограф может построить адекватное этим строкам зрелище, передать и смены зримых картин, и ритм, и звуковую симфонию,— но он может сделать это, только пользуясь монтажным методом» [14].

Экранизация — это не просто перевод на новый язык, язык другого искусства, произведения, созданного уже и отлившегося в законченную литературную форму, а создание нового художественного произведения, говорящего на языке другого искусства — кино. Обращаясь к проблеме киноэкранизации, связи кино и литературы, В. Шкловский сделал вывод: «В художественном произведении это сцепление можно выразить только созданием новой художественной формы — иной, чем та, которая была в произведении, потому что изменились автор и техника». Экранизацию он считал «философско-критической работой, а не работой копировальщика» [15].

[14] *Ромм М.* Беседы о кино, с. 149.

[15] *Шкловский В.* За сорок лет, с. 229.

РЕЖИССУРА



Во главе коллектива создателей фильма стоит режиссер, который призван соединить труд сценариста, оператора, художника, актера, композитора, сплотить в творческом процессе десятки характеров, индивидуальностей.

РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ

Работа над фильмом начинается *со* сценария. *Литературный сценарий* — это словесный проект будущего фильма. В нем описаны дома, улицы, пейзажи, герои, их внешность, характеры, поступки, речь, чувства, настроения. Однако все это заключено в оболочку слова, все это пока еще существует в мире воображения, все словно заколдовано и не находит пути к видимой и слышимой реальности. Режиссер по отношению к героям литературного сценария является тем волшебником, который должен освободить их из словесного плена, наделить их мир красками и зримыми формами, придать их голосам звучание. Создание фильма — это процесс трансформации словесных образов в видимые и слышимые, в результате которого происходит конкретизация образов героев и окружающей их предметной среды. Словесный образ предполагает множество вариантов пластического воплощения; в фильме остается один из всех возможных. Этот кинематографический вариант должен сохранить суть, внутреннюю структуру сценарного прообраза и вместе с тем приобрести богатство конкретности, будь то изображение человека, городского или сельского пейзажа.

В процессе работы над литературным сценарием режиссер всегда соизмеряет мир образов, созданных кинодраматургом, со своими собственными наблюдениями, миром своих идей и представлений. Естественно, что он стремится выразить образную систему сценария через свое мировосприятие. Нередко режиссер выступает и в роли сценариста. С. Эйзенштейн на основе одного эпизода Н. Агаджановой написал сценарий фильма «Броненосец „Потемкин"». М. Ромм вместе с Д. Храбровицким работал над сценарием фильма «Девять дней одного года». Однако в любом случае, ставит ли режиссер фильм по собственному сценарию или по сценарию, написанному драматургом, работа над его режиссерским вариантом, образным решением начинается с изучения материала.

Характер работы над фильмом, поиски материала для режиссерского решения в первую очередь зависят от темы. Режиссер должен прекрасно ориентироваться в изображаемой эпохе. Если действие в фильме совпадает по времени с его постановкой, то фильм является современным, или, как иногда говорят,— это фильм на современную тему. Но сценарист может обратиться к далекому прошлому, к истории. Это — фильм исторический. Время действия и время постановки в таком фильме соотносятся как прошлое и настоящее. Фантастические фильмы имеют свое временное измерение, действие в них чаще всего относится к будущему.

Фильм может быть поставлен на отечественном или зарубежном материале. В последнем случае от режиссера требуется изучение географических, этнографических, исторических источников.

Естественно, что тема картины в определенной степени обусловливает подход к ее решению, способы сбора материала для характеристики героев и окружающей их среды. При создании образа исторического лица режиссер должен отчетливо представлять себе его жизнь, характер, взаимоотношения с окружающими. Например, при работе над фильмом о Чапаеве, для того чтобы представить себе процесс формирования образов, построения диалогов героев, братья Васильевы изучали архивы, исследовали дневники и записную книжку Д. Фурманова, разговаривали с людьми, которые служили в чапаевской дивизии или участвовали в гражданской войне.



«В части характеристики Чапаева,— рассказывал С. Васильев,— нас интересовала всякая деталь: что это был за человек, почему его любили или не любили, чем он вызывал уважение, одним словом — все сведения о его личных чертах и поведении, из которых складывалось представление о человеке вообще и его характере. С другой стороны, нас интересовала эпоха, среда, в которой Чапаев вырос, формирование этой среды, классовый состав его дивизии в первый период, во второй период и в третий период, прохождение этой дивизии по соответствующим местам и т. д. и т. п.» [1].

«Приближение» событий прошлого к современности, изучение фактического материала — одна из сторон работы над фильмом на историческую тему. Не менее важным для режиссера является эмоциональное проникновение в прошлое. При подготовке к съемке фильма «Мы из Кронштадта» В. Вишневский и Е. Дзиган посещали Центральный военно-морской музей, Якорную площадь, казармы моряков и пехотинцев в Кронштадте, наблюдали моряков в быту, встречались с ними. «...Нахождение в самом центре Балтики, походы по берегу, вся атмосфера осеннего Кронштадта давали режиссеру многое для решения задачи, в первую очередь пейзаж»,— вспоминает Вишневский [2].

Материальные свидетельства прошлого крайне важны для режиссера. Встреча с памятниками далекой эпохи, частицами навсегда ушедшего мира, может привести к эмоциональному озарению, подлинному приобщению к прошлому. С. Эйзенштейн в статье «Патриотизм — моя тема» вспоминает, как в результате посещения храма Спаса-Нередицы около Новгорода у него возникло живое ощущение истории. Оно пришло не сразу. Вначале здание оставалось для него лишь памятником. И вдруг взгляд упал на табличку, содержавшую запись о строительстве, которое продолжалось всего несколько месяцев. Эта табличка разбудила фантазию, здание было увидено в процессе возведения, в динамике трудовых деяний. «Люди, складывавшие такое здание в несколько месяцев, это не иконы и миниатюры, не горельефы и не гравюры. Это те же люди, что и мы с вами! Уже не камни зовут и твердят свою историю, а люди, складывавшие эти камни, их тесавшие, их таскавшие. Они родственны и близки советским людям любовью к своей отчизне и ненавистью к врагу» [3].

Поиски предметного мира, пейзажей, интерьеров, которые обра-

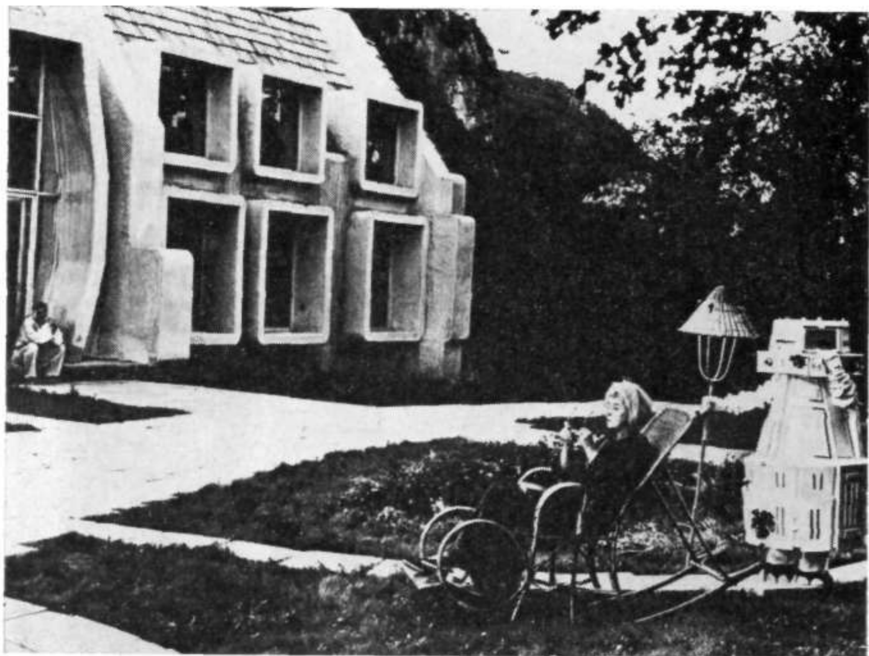
[1] Кинорежиссура: Хрестоматия/Сост. Ю. Геника.— М., 1939, с. 49.
[2] Там же, с. 51.
[3] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т.— М., 1964, т. 1, с. 172.

«В части характеристики Чапаева нас интересовала всякая деталь: что это был за человек, почему его любили или не любили, чем он вызывал уважение...» (С. Васильев).
«Чапаев»

зуют материальную среду картины, создают ее замкнутое кинематографическое пространство, ведутся и в работе над фильмом о современности. Если историческая тема предполагает одновременно и реконструкцию прошлого и отражение типических явлений минувшей эпохи, то формирование режиссерского решения современной темы свободно от необходимости восстановления минувшего времени. Но и в том и в другом случае от режиссера требуются серьезные усилия в образном отражении «типических обстоятельств» окружающей жизни.

Ю. Райзман, который снял удачные фильмы о современности «А если это любовь?» и «Твой современник», считает важным то, что ему удалось найти сердцевину изобразительного решения картин. В фильме «А если это любовь?» центром изображения стал двор современного микрорайона. «Вот когда, выбирая место для съемок, я попал в этот двор,— рассказывает Ю. Райзман,— мне стало ясно, что ключ найден. Это была удача! В найденной естественной обстановке возникла общая достоверность, все лепилось «ко двору», который давал основу, задавал тон...» [4] Двор из чисто пространственного понятия превращался в символ мещанской морали со сплетнями и пересудами, с бесцеремонным вмешательством в чужую жизнь.

[4] Цит. по: *Рыбак Л.* В кадре — режиссер.— М., 1974, с. 45.



С. Герасимов при выборе места для натурных съемок особенно ценит естественность пейзажа, непреднамеренность, случайность деталей. Из поездки по Байкалу до работы над фильмом «У озера» режиссер запомнил берег залива с валунами. На таком берегу должен был состояться разговор Лены Барминой с Валей Корольковой. Поблизости от будущей летней базы съемочной группы нашли подходящее место. На берегу небольшого залива под снежным покровом угадывался валун. А когда летом приехали снимать, то на пригретом солнцем галечнике лежала огромная сухая коряга, которую зимой не было видно под снегом. Герасимов очень обрадовался неожиданному подарку, коряга стала неотъемлемой деталью эпизода: девушки разговаривали, сидя на ней. Достоверность окружающего пейзажа невидимыми токами соединялась с жизненной правдой человеческих отношений.

Когда в основном материал по фильму собран, наступает период окончательного формирования *режиссерского замысла* картины — воображаемого единого звукозрительного образа будущего фильма в его идейных, эмоциональных, лирических, ритмических, темповых измерениях.

С замысла начинается рождение фильма. В кино, так же как и в других искусствах, рождение подлинно художественного произведения — неповторимое явление. У каждого режиссера этот процесс сугубо индивидуален. У Райзмана, например, толчком к творчеству служит вера в реальное существование героя и, как утверждает сам режиссер, тут нет ничего необыкновенного, «ни мистики, ни самовнушения, ни озарения». «...Ситуация подталкивает, а память и наблюдение подсказывают какой-то нужный штрих, может быть — слово, может быть — жест. И за этим встает характер... И не только характер, не только облик человека, но и окружение его» [5]. Ромм при работе над важной, переходной в его творчестве картиной «Девять дней одного года» сформулировал для себя основные задачи: «Никакого быта, герои на первом плане, среда отодвинута». Особое внимание уделялось свету. «Резкий контраст — черное и белое, не заботиться о тенях, пусть будут провалы, ибо речь идет о современной жизни на самом остром ее углу — термоядерная физика» [6].

Когда режиссерский замысел фильма проясняется в общих чертах, начинается покадровая разработка сценария. Некоторые режиссеры обладают такой силой воображения, что могут мысленно

[5] *Рыбак Л. В* кадре — режиссер, с. 16.
[6] Когда фильм окончен: Говорят режиссеры «Мосфильма».— М., 1964, с. **133.**

Предметный мир, интерьер образует материальную среду картины, ее кинематографическое пространство, в котором живут и действуют герои.
«Через тернии к звездам»

«просмотреть» фильм до съемок. Широко известен афоризм, приписываемый Р. Клеру: «Фильм готов, осталось только снять его». «Перед глазами надо ясно видеть как бы проходящей всю картину в целом,— пишет американский режиссер Э. Любич.— Таким образом, мы ясно видим, как необходимо разрабатывать детально каждый кадр, каждый поступок, вплоть до движения глаз. Если бы я явился в студию лишь со смутным представлением о том, как я буду трактовать сценарий, то получилась бы только путаница и хаос» [7].

Некоторые режиссеры широко используют рисунок, чтобы зримо, пластически представить себе эпизоды или детали будущего фильма. Великолепны рисунки к фильмам, созданные Эйзенштейном, Довженко, Юткевичем. Л. Кулешов, который начинал работу в кино в качестве художника, в процессе подготовки к съемкам широко использовал свои возможности рисовальщика. При постановке фильма «Великий утешитель» он делал по нескольку рисунков в день. «Это не были эскизы декораций, которые будут построены, костюмов, которые будут сшиты, это не были отдельные кусочки из сцен, которые будут поставлены,— писал режиссер,— это были рисунки по поводу и декораций, и костюмов, и будущих сцен, и будущих актеров...» [8]

В истории кино были случаи, когда все кадры картины перед съемкой уже существовали в отдельных рисунках. Так, при работе над фильмом «Зори Парижа» оператор Л. Косматов разработал специальный операторский сценарий и зарисовал каждый кадр будущего фильма.

Отталкиваясь от замысла фильма, режиссер вместе с художником и оператором работает над режиссерским решением картины. Режиссерский сценарий — производственный документ для работы всего съемочного коллектива.

Режиссерский сценарий — это покадровая запись будущего фильма, в которой поэпизодно определены все аудиовизуальные особенности съемок: номер кадра и метраж, вид съемки, план и ракурс, освещение и цвет, диалоги, музыка и шумы, монтаж. Иллюстрацией может служить фрагмент режиссерского плана картины В. Пудовкина «Потомок Чингис-хана» о начале восстания монголов (с. 137) [9].

Поскольку этот фильм немой, разработка звукового решения здесь отсутствует. В звуковых фильмах указаны все виды звука в кадре.

В режиссерском сценарии более отчетливо, более зримо проступают контуры картины, выясняется, конкретизируется план работы во время съемок. Однако его нельзя считать окончательным проектом фильма. В зависимости от обстоятельств съемок многое может измениться, и эпизод, вошедший в фильм, нередко значи-

[7] Кинорежиссура, с. 52.
[8] Там же, с. 47.
[9] *Пудовкин В.* Собр. соч.: В 3-х т.— М., 1974, т. 1, с. 358.

Номер кадра	План	Метраж	Изображение
367	Ср.	$1^{1}/_{2}$	Скачет на аппарат Инкижинов
367	Дальн.	$1^{3}/_{4}$	Скачут через кадр конные
368	Дальн.	$1^{1}/_{2}$	Скачет Инкижинов среди конных монголов Наплыв
369	Дет.	$^{1}/_{2}$	Ноги коней на аппарат
370		$1^{1}/_{4}$	Инкижинов среди монголов Наплыв Скачут монголы
371	Дет.	$1^{1}/_{2}$	Несется на аппарат лавина
372	Общ.	1V4	Бегут от аппарата солдаты
373	Дет.	1	Пробегают их ноги
374	—	$^{1}/_{3}$	Облака (тучи)
375	Общ.	$^{3}/_{4}$	Солдаты
376		Vs	Облака (тучи)
377	Общ.	$^{3}/_{4}$	Ноги мимо аппарата
378	Дальн.	$1^{3}/_{4}$	Лавина конных уже близко
379	—	$1^{1}/_{2}$	Понес ветер пыль

тельно отличается от аналогичного эпизода режиссерского сценария. Некоторые постановщики вообще скептически относятся к предварительным режиссерским разработкам. Ф. Феллини называет их «чемоданами для путешествия», фильм же, по его мнению, создается «в дороге». Американский режиссер О. Уэллс вспоминает, что у него на съемках фильма «Гражданин Кейн» (вошедшего в число десяти лучших произведений мирового кино) не было предварительной раскадровки и он импровизировал на съемочной площадке [10]. С. Герасимов, работая над фильмом «У озера», одновременно готовил литературный и режиссерский сценарий и проводил съемки.

ВЫБОР АКТЕРА

Одна из самых важных стадий работы режиссера над фильмом — выбор актеров, исполнителей главных и эпизодических ролей. Иногда он в значительной мере определяет успех картины — очевидное свидетельство тому Б. Бабочкин в роли Чапаева в одноименном фильме братьев Васильевых, Б. Чирков в роли Максима (трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга), В. Марецкая в фильме «Член правительства» А. Зархи и И. Хейфица и т. д. Присутствие актера нередко заставляет режиссера совершенно по-новому видеть интерьеры декораций и выразительность пейзажа, замечать достоверность или искусственность реплик, отличать точность или приблизительность построения мизансцен. Актер помогает обживать жизненное пространство картины.

Непременным условием правильного выбора исполнителей является ясное представление об образе героя у самого режиссера-постановщика, который должен помочь артисту вжиться в образ, про-

[10] *Орсон Уэллс.* Статьи. Свидетельства. Интервью.— М., 1975, с. 174.

следить все перипетии судьбы героя, понять его характер, увидеть его жесты, движения, продумать поступки. Если же режиссеру не ясен образ героя, он начинает искать вслепую, надеясь на счастливый случай. Такой подход редко приводит к успеху, чаще всего дело заканчивается взаимной неудовлетворенностью — и режиссера, и актера.

Выбирая актера, режиссер должен отчетливо представлять себе диапазон его возможностей, его дарование, особенности личности. С. Юткевич задолго до работы над фильмом «Сюжет для небольшого рассказа» наблюдал за актером Н. Гринько, который казался ему близким по творческой направленности. Поэтому при выборе актера на роль А. П. Чехова у режиссера не было серьезных сомнений. К тому же внешность Гринько соответствовала его представлению об облике Чехова. «На самом деле он был именно таким,— говорил о писателе Юткевич,— высоким человеком, пластический силуэт которого отличался своеобразной элегантностью. Ему была свойственна непринужденность и координированность движений, придававшая манерам и жестам особое достоинство» [11]. Н. Гринько в этой роли так же пластичен, элегантен, по-особому мягок, ему удались ровность, простота и органичное изящество манер писателя.

Выбирая актера, режиссеру необходимо также учитывать систему ролей картины, ведь герой действует не один, он вступает во взаимоотношения с другими персонажами. Тут режиссер теряет свою власть, не он, а сами герои выражают симпатии и антипатии друг к другу. Для того чтобы зритель поверил в первое целомудренное чувство юных героев, Г. Чухрай для фильма «Баллада о солдате» выбрал совершенно неизвестных молодых исполнителей — Ж. Прохоренко и В. Ивашова. Другие артисты диктовали бы иные отношения.

Выбор исполнителя обычно начинается с фото- и кинопроб. *Фотопробы* — это предварительные фотографии актера в гриме персонажа или без грима для определения его соответствия предлагаемой роли. *Кинопробы* — это предварительные съемки, проводимые с той же целью. Проведение фото- и кинопроб — ответственный период в работе над фильмом, и эта работа осложняется тем, что нужно считаться с самолюбием артиста, с его вполне возможным огорчением, если проба окажется неудачной. Во время пробы оценивается внешность, характер актера. Решающее значение имеет его духовный мир: чем сложнее, богаче личность героя, тем более серьезные требования предъявляются к артисту.

Чрезвычайно ответственными были поиски актера на роль Ленина при постановке фильма «Ленин в Октябре». Режиссеру М. Ромму было известно высказывание М. Горького о том, что Ленина мог бы сыграть Б. Щукин. Однако при первой встрече с артистом он испытал острое разочарование: тот оказался совер-

[11] *Долинский М.* От замысла — к фильму.— М., 1969, с. 31.

шенно непохожим на Ленина. «Прежде всего Щукин был гораздо крупнее и полнее. Вместо невысокого, собранного, сухощавого и острого человека вошел большой, полный и мягкий актер. В полноте его было что-то резко противоречащее моему представлению о Ленине. Лицо тоже было решительно непохоже. Чем больше я вглядывался в Бориса Васильевича, тем в большее уныние приходил,— писал о первом своем впечатлении режиссер» [12]. Но когда М. Ромм начал пересказывать сценарий, актер заинтересовался, стал расспрашивать, и мнение режиссера изменилось. «Глаза у него засветились, разговор оживился,— вспоминает режиссер,— и вскоре я понял, почему Горький сказал, что Щукин может сыграть Ленина. Я увидел в глазах Щукина поразительный, редкий огонь таланта, ума и иронии, который вдруг осветил все его лицо. Природа обаяния Щукина была «ленинской», ибо это было обаяние яркого и светлого ума» [13]. Это и решило выбор актера.

В процессе подбора артистов режиссер учитывает и то, что необходима согласованная игра разных актеров, единство стиля исполнения. Например, Г. Панфилов, кроме одиночных проб, проводит групповые фотопробы. «Это существенный момент,— замечает режиссер.— Ибо мне нужно не просто хороших солистов. Важно еще, чтобы они составили ансамбль. И групповые фотопробы помогают тут многое прояснить. Ведь одно лицо на фотографии — это всего лишь портрет, а два или три — это уже сюжет. Ведь по фотопробам уже видно, что, например, Чурикова и Губенко — это один сюжет. А Чурикова с Высоцким или со Станиславом Жуком, одним из первых претендентов на роль мужа Уваровой [фильм «Прошу слова»],— это уже сюжеты для других рассказов. По этому же принципу мы подбирали и детей. Нам было очень важно, чтобы на экране была настоящая семья» [14].

Исполнители по-разному играют с новыми партнерами. Артистка А. Шуранова вспоминает, что, уже будучи утвержденной на роль в фильме «Война и мир», а позже и в фильме «Чайковский», она продолжала пробоваться с разными партнерами, и всякий раз роль звучала иначе. «Менялся партнер, менялась и я»,— пишет актриса [15].

Кинопроба — это не только ответственное испытание для актера и режиссера, но и начало работы над ролью, подступы к ней. Е. Леонов, талантливый и опытный артист, пишет, что он считает пробы необходимыми, во время проб он примеривается к роли, приспосабливается к ней: «В результате проб я должен выяснить, хочу ли и могу ли я играть эту роль, появилось ли чувство если не родства с героем, то, по крайней мере, понимание этого характера» [16]. В процессе проб режиссеры стремятся использовать не лю-

[12] *Ромм М.* Беседы о кино.— М., 1964, с. 32.
[13] Там же, с. 33.
[14] Цит. по: *Фомин В.* Пересечение параллельных.— М., 1976, с. 271—274.
[15] *Шуранова А.* Полнота доверия.— Искусство кино, 1974, № 7, с. 119.
[16] *Леонов Е.* Не экзаменационный класс, а лаборатория.— Искусство кино, 1974, № 7, с. 115.

бые, а основные, ключевые эпизоды. Режиссер И. Пырьев, делясь своим богатым творческим опытом, советовал снимать «самые главные куски» сценария, «бросить актера в гущу творческих требований, предъявляемых ролью». «Разумеется,— пишет он,— нельзя рассчитывать на то, что актер на пробе полностью сумеет сыграть так, как этого требует задуманный образ,— речь идет лишь о тех *признаках*, которые вселяют если не уверенность, то основательную надежду на достойное выполнение актером возложенной на него творческой задачи» [17].

МЕТОДЫ РАБОТЫ С АКТЕРОМ

По-настоящему создание фильма начинается со съемок, в процессе которых формируется темп и ритм действия, создается эмоциональная атмосфера, раскрываются и развиваются характеры героев. И за всем этим должен следить режиссер; его сознание, вкус, опыт и интуиция — единственный контролирующий орган, от которого зависит синхронность усилий всех участников творческого процесса, особенно актеров.

Сторонники «режиссерского» кинематографа стремятся подчинить исполнителя ви́дению постановщика и ставят его в жесткие рамки. Например, у М. Антониони даже артист такой яркой индивидуальности, как М. Мастроянни, в фильме «Ночь» становится послушным орудием режиссера, и его исполнение принципиально не отличается от игры М. Витти, которая в нескольких картинах Антониони играла словно одну и ту же роль красивой и загадочной женщины, прислушивающейся к скрытой жизни внутри себя. Подобные примеры можно найти и в советском кино. Один из мастеров кино остроумно заметил, что в фильме «Чапаев» в каждом кадре виден Бабочкин, а в фильме «Щорс» — Довженко. Режиссер сам объяснил это явление: «У меня был плохой Щорс. Я Щорса не нашел, а мне нужен был человек похожий... Это было ужасным мучением, когда надо работать над огромной картиной, над огромной темой,— а тот, кто является знаменосцем в вашей картине, ничего собой не представляет. Тогда я переменил актера. Самойлова я увидел в то время первый раз в жизни. Я ему сделал соответствующую внешность, костюм, прочел сценарий, рассказал об идее, объяснил отдельные куски, ввел в его сознание историю... Я ему говорил, что он не должен смущаться, что у него нет времени,— я его немного поведу за собой. «Я вас заставлю немного копировать

[17] *Пырьев И.* Режиссер в кино.— В кн.: Мосфильм. М., 1959, вып. 1, с. **57.**

Подбирая актера на роль, режиссер исходит из своего представления об образе и о диапазоне возможностей исполнителя, особенностей его личности.
«Объяснение в любви»

Важно, чтобы в игре актеров ощущалась внутренняя согласованность, чтобы они составляли единый актерский ансамбль.
«Сибириада»

себя,— говорил я,— потому что мне некогда сейчас репетировать, а через неделю вы увидите, как вы сами переменитесь, насколько вы будете правдивы и выразительны» [18].

Власть живописного видения Эйзенштейна сказывалась на актерских работах в его фильмах: некоторые образы в виде выразительных портретных рисунков возникали вначале на бумаге, а затем воспроизводились исполнителями.

Сильное влияние режиссера на творчество актера иногда выступает в форме руководства, в активизации тех черт индивидуальности артиста, усилении тех нюансов игры, которые наиболее отвечают режиссерскому видению образа. Весьма характерно в этом отношении признание Н. Федосовой. Ю. Райзман, с которым она работала в фильме «А если это любовь?», во время репетиций все время приглядывался к ней, советовал запомнить то или иное движение, интонацию. Только потом актриса поняла, что режиссер лепит образ как мозаику из того, что заложено в ее игре и индивидуальности: «Увидела я себя уже в готовом фильме. Это была я. И роль была моей: даже то недоброе, что было в моей героине, собственническое по отношению к своему ребенку, действительно есть во мне, как есть, к сожалению, в каждой женщине. Но это он, Юлий Яковлевич Райзман, обнаружил во мне — актрисе и женщине — такие качества, которые я раньше за собой не знала» [19].

Манеру Райзмана работать с исполнителями можно назвать методом «духовного типажа». Режиссер не только следит за тем, как актер работает над ролью, какие детали и приемы находит, но и стремится выявить, усилить его индивидуальные черты и слить это увиденное с образом.

Другой метод работы с актерами основывается на предоставлении им большей инициативы, на активности их фантазии, своеобразии таланта. Артист становится подлинным соавтором режиссера. Такими режиссерами были Я. Протазанов, М. Ромм, Ф. Эрмлер, Г. Козинцев, В. Шукшин, так работают сегодня С. Юткевич, С. Бондарчук, Г. Чухрай, Г. Панфилов, О. Иоселиани и др.

Конечно, при использовании любого из этих методов нельзя совершенно избежать влияния творческой воли режиссера на формирование образа героя. Однако при втором методе это воздействие выражается в более мягких формах. «У меня нет специальных приемов работы с актером, кроме тех принципов, которые я изложил: уважение к актеру, к его ценностям, к его актерским достоинствам, эмоциональный обмен с ним мыслями и соображениями о роли, стремление сделать его соучастником своих замыслов и стать соучастником его актерских замыслов»,— пишет Г. Чухрай [20]. Создание крупных актерских работ — образов Егора Трубникова в фильме «Председатель» А. Салтыкова, генерала Хлудова в фильме «Бег» А. Алова и В. Наумова, Гамлета в одноименном

[18] *Довженко А.* Я принадлежу к лагерю поэтическому...— М., 1967, с. 208—209.
[19] Цит. по: *Рыбак Л. В* кадре — режиссер, с. 61.
[20] Когда фильм окончен: Говорят режиссеры «Мосфильма», с. 45.

фильме Г. Козинцева — было бы невозможно без творческого соавторства режиссера с актерами М. Ульяновым, В. Дворжецким, И. Смоктуновским.

Репетиции

Работа над ролью в фильме включает репетиции. *Репетиция* — это работа актера над ролью под руководством режиссера (до начала съемок), в результате которой проясняются грани создаваемого образа, а также уточняются взаимодействие актера с партнерами и характер эпизода или сцены.

Общее, что объединяет репетицию в театре и кино,— это задача, цель репетиционного периода — поиски образа героя. Однако в театре в результате репетиций возникает готовый спектакль, работа над ролями в основном завершается к генеральной репетиции. Исполнитель во время репетиций должен найти истоки образа и кульминацию его раскрытия, окончательно сформировать его структуру, разработать сквозное действие роли, распределить в ней точки эмоционального напряжения и разрядки. От спектакля к спектаклю в роли будет что-то меняться, уточняться, найдутся новые краски, отыщутся неожиданные нюансы, но главное не изменится. В кино же во время репетиций актер должен лишь почувствовать очертания роли, создать ее эскиз. Глубокое, полное ощущение роли проявится позднее, его необходимо приберечь для съемок.

В. Пудовкин советовал организовывать работу так, чтобы пик исполнения роли был достигнут и зафиксирован в процессе съемок. «Взрыв искренности» (по терминологии В. Пудовкина), если он найден на репетиции, бывает трудно повторить во время съемок. Поэтому Пудовкин предлагал разделить репетиции на два периода. Первый период — вживание артиста в образ, поиски свободы в этом образе в любых обстоятельствах, особенно близких к теме сцены фильма. В этот период необходимо дать возможность исполнителю играть в наиболее развернутых эпизодах и не стремиться к точным и строгим мизансценам. Второй период непосредственно предшествует съемкам, репетиции должны быть короткими и «лишь служить трамплином, позволяющим актеру подняться до кульминационного пункта его творческого разряда»[21].

И тем не менее по отношению к репетиции не существует «железных» правил и нерушимых законов. Режиссер Г. Панфилов не боится многократного повторения сцен и эпизодов, он считает репетицию основным методом работы над образом. Наоборот, он несколько недоверчиво относится к импровизации, опасаясь, что вместе с золотыми крупицами находок «она выносит на поверхность много лишнего, совершенно пустую руду, шлак». У него от репетиции к репетиции все лишнее отсеивается, накапливаются

[21] Кинорежиссура, с. 155.

только удачные детали. «К моменту съемки мы подходим с абсолютно точным и жестко фиксированным рисунком роли. В нем нет уже ничего лишнего, все спрессовано, плотно сбито»,— говорит режиссер [22].

Работа с актером в процессе съемок

В. И. Немировичу-Данченко принадлежат следующие слова: «...режиссер — существо трехликое: 1) режиссер — толкователь; он же — показывающий, как играть; так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом; 2) режиссер — зеркало, отражающее индивидуальность актера, и 3) режиссер — организатор всего спектакля» [23]. Кинорежиссер, помимо того, работает с художником и оператором над изобразительным решением фильма, с композитором и звукооператором — над звуковой и музыкальной драматургией и т. д.

И все же главная забота режиссера — актер. От его умения установить необходимый контакт с актером в значительной мере зависит успех картины. В. Пудовкин со всеми артистами, которые играли главные роли в его фильмах, старался еще до съемочного периода, помимо работы над ролью, установить более близкие отношения. «Мне всегда казалось необходимым,— пишет режиссер,— завоевать глубокое доверие актера, для того чтобы впоследствии он мог опереться на это доверие и не чувствовать себя одиноким» [24]. В театре творческую атмосферу создает «эмоциональный мост», переброшенный между сценой и залом, а на съемочной площадке она должна устанавливаться внутри самой съемочной группы. Творческий подъем на съемках удается создать Г. Панфилову. У него есть удивительный дар организовывать работу группы так, что все, даже осветители и статисты, становятся непосредственными участниками увлекательной игры, в результате которой создается картина. Цель эпизода ясна всем, поэтому каждый может отчетливо представить свою и общую задачу и включиться в действие.

Актер не только реагирует на общее настроение, царящее на съемочной площадке, но и чутко улавливает отношение режиссера к своему исполнению, к своим удачам или промахам. Обычно режиссеры стремятся приободрить артистов, поддержать их, обязательно отметить то, что получилось. Особым умением работать с актером владел французский режиссер Ж. Ренуар. Если что-то не ладилось, он стремился незаметно исправить промахи. Еще сцена не готова, актеры не владеют текстом, а Ренуар радуется: «Браво! Замечательно! Это было что-то необыкновенное!» И он принимается наводить глянец: «Повторим еще разок, для страховки. Только для страховки, потому что все и так замечательно». «Неторопливо

[22] *Фомин В.* Пересечение параллельных, с. 275.
[23] *Немирович-Данченко В. И.* Из прошлого.— М., 1936, с. 162.
[24] *Пудовкин В.* Собр. соч.: В 3-х т., т. 1, с. 210.

и вдумчиво,— пишет о Ренуаре Андре-Жорж Бронелен,— он использует сейчас всю свою способность очаровывать, чтобы вновь и вновь заставить сыграть эту сцену, семь, восемь, иногда и десять, и пятнадцать раз. И поскольку он всегда добивается своего, у многих остается впечатление, будто и в самом деле все было замечательно с самого начала» [25].

С. Герасимов говорит: «Это первое дело — похвалить. Потом уже и поругать можно» [26]. Герасимов — профессор ВГИКа, и подход к актеру, студенту его мастерской, у него педагогический. Выписывая роль как сценарист, он прототипом героя в определенной степени делает самого исполнителя.

Режиссер выступает не только в роли автора фильма, но и в качестве воспитателя актерской индивидуальности. От режиссера многое зависит и многое требуется. Говоря словами Станиславского, трудно определить, что должен знать и уметь режиссер. Легче перечислить, что он может не уметь.

Один из методов работы режиссера с актером — показ. *Показ* — это воссоздание режиссером при помощи непосредственного исполнения тех черт образа, воплощения которых он добивается от актера при съемках. Другой метод — *объяснение.* Даром впечатляющего рассказа обладал А. Довженко. Он старался объяснить актеру образ, внушить ему свое представление о нем. И только в редких случаях режиссер обращался к показу, ко это была не игра в буквальном смысле слова, а подчеркивание сильными, точными штрихами, движениями, жестами, выражением глаз самого существенного, «души» образа [27].

Наряду с этими методами существует *«метод провоцирования»,* который заключается в том, что режиссер добивается создания у актера определенного реального настроения и самочувствия, тождественных настроению и переживаниям героя. Такой прием используется в работе как с непрофессионалами, так и с профессиональными актерами. В. Пудовкин вспоминает, что в фильме «Простой случай» ему предстояло снять сложный кусок. Женщина сидит у постели безнадежно больного мужа. Кризис миновал. Больной открывает глаза и узнает жену. У нее улыбка счастья пробивается сквозь слезы. Пудовкин долго рассказывал актрисе о состоянии женщины, о бессонных ночах у постели мужа, о борьбе веры и отчаяния, о глубокой боли за любимого человека. «Под конец я стал говорить тоном гипнотизера о том, как сжимается ее горло, как к нему подкатывается клубок, как уже нельзя удержать слез... И вдруг актриса действительно разразилась слезами. Немедленно началась съемка. Актриса почти не сознавала того, что происходит. Она рыдала не потому, что заставляла себя плакать, а потому, что не могла удержать естественного разряда на-

[25] Цит. по кн.: Жан Ренуар. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарий.— М., 1972, с. 81.

[26] Цит. по: *Рыбак Л.* В кадре — режиссер, с. 136.

[27] *Масохй П.* Счастье.— Искусство кино, 1968, № 7.

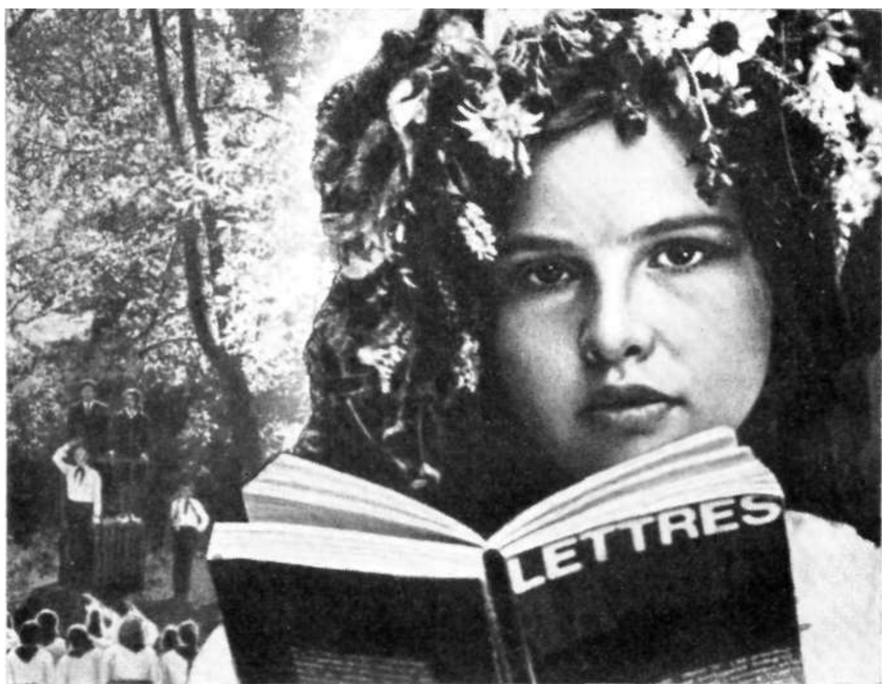
копленного внутреннего волнения. А я приказывал: «УлыбайтесьГ Улыбайтесь же!» Она отвечала мне отчаянной улыбкой сквозь непрерывно текущие слезы» [28].

Работая с актером во время репетиций и на съемочной площадке, режиссер не только добивается от него определенного состояния, выражения каких-то мыслей, чувств, но и рассматривает каждый эпизод монтажно, в структуре фильма. Только в контексте картины может проявиться по-настоящему мастерство актера и режиссера.

С. Эйзенштейн для фильма «Иван Грозный» выполнял специальную режиссерскую разработку образов, чтобы ясно видеть движение характера от эпизода к эпизоду. Приведем фрагмент из режиссерского плана [29] к образу царя:

Линия намерения	Становление образа	Внутреннее содержание сцены	Черта характера
	Исходные травмы Ивана: яд, козни бояр, распри бояр, жестокость расправ	*Психологически личное* (оправдание всех своеобразных черт Ивана)	Нервный, запуганный ребенок

[28] *Пудовкин В.* Собр. соч.: В 3-х т., т. 1, с. 278.
[29] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т.— М., 1971, т. 6, с. **461.**



Линия намерения	Становление образа	Внутреннее содержание сцены	Черта характера
Принять участие в происходящем. Ощущение неправильности действий бояр	От робкого запуганного мальчика переход к смутному самосознанию как вел[икого] князя	—	Просыпается будущий великий князь
Бунт против всего, угнетающего его в детстве (презрение к нему на троне, презрение к его мыслям, отношение бояр к матери и проч.). Концентрация этого в программу, дающую возможность идти до конца: «Царем (неограниченным) буду»	От внешнего толчка переход к осознанию силы, к решительному непосредственному действию. Осмысление действия в программу. Типичная «обратная реакция» (с Евстафием, с церковными землями)	Окончательное раскрытие комплекса задатков характера. (Vorschlag* будущей картины в целом)	Решительность. Сомнения *после* поступка. Непосредственная действенность (при наличии и другого). В намеке «напролом»

* Предварение (нем.).

МИЗАНСЦЕНА

Одним из средств выражения характера героя является *мизансцена* — движение персонажей в пространстве сцены и во времени относительно друг друга и декораций. Мизансцену называют развернутым жестом, а жест — свернутой мизансценой.

Мизансцена в кино не эквивалентна театральной мизансцене, хотя это понятие заимствовано из театральной терминологии. В театре каждый отдельный зритель воспринимает пространство сцены с какой-либо одной точки (из партера, с галерки или балкона), целиком или избирательно, обращая особое внимание на одного из персонажей, а других оставляя на периферии зрения, и т. п. В кино пространство, в котором разыгрывается действие, и персонажи могут восприниматься не только как целостная система. От общего плана режиссер может перейти к средним, крупным планам, разбивающим единое пространство, в котором действуют персонажи, на отдельные фрагменты, сами персонажи в последующих кадрах могут быть представлены крупным или средним планом.

Мизансцена в театре связана с движением актера, а в кино —

Режиссер выступает не только в роли автора фильма, но и в качестве воспитателя актерской индивидуальности. В фильмах С. Соловьева по-особому поэтично играют молодые актеры.
«Сто дней после детства»

также и с перемещением съемочной камеры, с монтированным построением фильма. Мизансцена в кино — это система кадров*, способствующих раскрытию идейно-художественного замысла, характеризующих обстановку, размещение и взаимодействие персонажей во время одного из событий фильма. В процессе построения мизансцены одновременно ставится и решается несколько задач. Всякая мизансцена должна быть связана с контекстом картины по стилю, ритму, развитию действия, характеров, она должна содержать в себе зародыш следующей мизансцены, в которой осуществится дальнейшее органическое развитие фильма.

Систему связей мизансцены можно проиллюстрировать примером из фильма «Восхождение» Л. Шепитько (по повести В. Быкова «Сотников»). Одним из ключевых эпизодов произведения, его кульминацией является сцена казни арестованных. Здесь окончательно выясняется исход духовного спора между следователем Портновым (А. Солоницын) и главным героем — Сотниковым (Б. Плотников), завершается процесс предательства Рыбака (В. Гостюхин).

Сложность задач определила сложность мизансцены. Пространство вокруг виселиц очерчено группами местных жителей, согнанных для устрашения к месту казни, так что само действие совершается как бы внутри деревни, в центре собранного народа, который унесет с собой окончательный приговор происходящему и его участникам. Это и подчеркивает режиссер крупным планом мальчика в буденовке, слезами в его глазах. Этот образ осуществляет символическую связь между трагическим настоящим и победным будущим. Внутри очерченного пространства применяется контрастное построение. Группа немецких офицеров противопоставлена всем присутствующим, народу и осужденным, и расположена в глубине кадра, как бы на «выходе» из него. К ним приближается Портнов, заходит то с одной, то с другой стороны, на него не обращают внимания, он нечто чужеродное даже для фашистов. Далее Портнов приближается к Сотникову, он идет медленно, зная, что проиграл, что опровергнуто его утверждение, будто любой человек — мразь, ничтожество, утверждение, в котором он находил утешение и внутреннее оправдание. Это его движение бессмысленно, он — человек конченый и не находит себе места в жизненном пространстве. Сотников стоит на возвышении, Рыбак — у его ног, его движения многозначны: он как будто обнимает ноги Сотникова, а па самом деле должен выбить опору из-под него. Рыбак не то убивает Сотникова, не то поклоняется ему. Так что в центре мизансцены оказывается Сотников, к нему протягиваются прочные связи от всех персонажей, и в его взгляде, несколько раз обращенном к мальчику в буденовке, подведены идейно-художественные итоги эпизода и всей картины. В последующих эпизодах Рыбак оказывается один. С гибелью бывшего товарища его покинули последние

* Кинокадр — часть фильма, снятая одним движением киноаппарата, от его включения до выключения.

иллюзии, он вешается в уборной, но срывается, заглядывает в черную бездну, и наконец — перед ним страшное белое пространство двора СД, вход в здание полиции. Так внутри одной мизансцены намечалось развитие следующих.

Мизансцена всегда связана с положением кинокамеры по отношению к обстановке и персонажам. М. Ромм выделяет три основных ее вида [30].

При наиболее *традиционном методе* съемок дается общая характеристика обстановки и расположения актеров при помощи общего плана, а затем несколько укрупнений для более детальной обрисовки места действия и персонажей. Общий план используется, когда важно показать передвижение актера, зато его переживания больше впечатляют на крупном плане. Ограниченность такого метода связана с тем, что в наиболее важные моменты действия из поля зрения уходит общая обстановка его. Кроме того, переход на крупные планы связан с прекращением съемок, перестановкой освещения и камеры. Вынужденный перерыв выводит актера из творческого состояния, лишает общения с партнерами, отчего может быть утрачена ансамблевость исполнения. Правда, применение нескольких кинокамер позволяет одновременно снимать общие и крупные или средние планы.

При втором способе построения мизансцен используется *панорамирование* — прием киносъемки, осуществляемый поворотом камеры в горизонтальном или вертикальном направлениях либо при движущемся съемочном аппарате. Например, актер идет, а камера следует за ним. На первый взгляд кажется, что исполнитель обретает свободу движения, а режиссер получает возможность не нарушать целостность исполнения, не дробить мизансцену. Однако такое впечатление обманчиво. По-прежнему очень ограниченно пространство, в котором движется актер; нередко к аппарату крепятся две палочки, с помощью которых ограничивается отведенное исполнителю пространство. Использование панорамирования не может быть совершенно произвольным, его надо мотивировать, связать с характером события. Излишне подвижная, мятущаяся камера лишает кинокадр строгой, устойчивой композиции, определенного ракурса, кадр как бы становится зыбким, колеблющимся.

Если прием панорамирования связан с содержанием эпизода, то решение может получиться весьма впечатляющим, как, например, в экспозиции фильма В. Турова «Через кладбище». Камера медленно панорамирует по вершинам деревьев в предрассветном лесу, опускается ниже и вот — в кадре колыбель, привязанная между деревьями, костры, на которых готовится пища,— открывается вид партизанского лагеря, где живут люди, откуда они уходят на разведку и в бой. Этой панорамой-камертоном определяется и стиль фильма, образное решение которого продиктовано задачами вдумчивого анализа-размышления над процессами духовной жиз-

[30] *Ромм М. И.* Лекции о кинорежиссуре.— М., 1973, с. 141 — 148.

ни человека, поставленного перед суровыми испытаниями. Столь же выразительна в этом фильме съемка с движения, когда камера •следует за телегой, на которой едет по бесконечной дороге мимо сгоревших деревень герой фильма Михась. Для режиссера В. Турова и оператора А. Заболоцкого длина этой дороги — как бы мерило человеческого горя и страдания.

При всей своей выразительности съемка с движением ограничивает режиссера в использовании планов, в частности в переходах на крупный план, в смене ритмов, темпа, в игре контрастов, вынуждает к определенной монотонности кинорассказа.

Третий вид мизансцены — *глубинная.* Глубина мизансцены увеличивается удалением последних планов от первых. Преимущество такой мизансцены заключается в том, что в ней можно сочетать крупный и общий планы при соблюдении строгой композиции кадра. При такой съемке декорация берется общим планом, актер же выдвигается вперед, так что его фигура может частично заслонить декорацию, которая хотя и не очень отчетливо, но будет видна в глубине кадра. При продвижении актера в глубину декорации все большая часть ее открывается перед объективом.

Глубинную мизансцену использует Ф. Феллини в фильме «Рим» в эпизоде строящегося метро, когда камера переходит из зала в зал подземного дворца, как будто проникая в глубину самой истории, в ее тайны.

КОМПОЗИЦИЯ ФИЛЬМА

Композиция — сочетание и взаимодействие частей кинопроизведения — обнаруживает в конкретном ее проявлении филогенез и онтогенез, если воспользоваться терминами биологии. В каждом отдельном случае композиция есть, с одной стороны, результат процесса исторического развития киноискусства, а с другой — результат процесса развития от ее замысла до окончательного оформления в готовом кинопроизведении. Завершенная композиция фильма осуществляется через монтаж. Монтаж — это последняя стадия формирования композиции в ее экранном решении.

«Существует изобразительная композиция фильма,— пишет И. Вайсфельд,— как внутрикадровая, так и в соотношении кадров, сцен и эпизодов между собой: сквозная, объединяющая локальные решения (внутрикадровые, внутриэпизодные) в единство изобрази-

Мизансцена — это система кадров, способствующих раскрытию идейно-художественного замысла и в совокупности характеризующих обстановку, размещение и взаимодействие персонажей во время одного из событий фильма.
«Восхождение»

Глубинная мизансцена позволяет сочетать крупный и общий планы при строгой композиции кадра.
«Жди меня»

тельной образности. И локальные, и сквозные движения композиции образуют субструктуру фильма, состоящую из соотношений человека и среды его экранного бытия. Эти соотношения содержат и движение персонажа (персонажей) в избранных мизансценах, и соотношение света, цвета, тональности, смены планов в том или ином ритме, они передают взаимопереходы портретного изображения, обстановки и атмосферы действия в логике монтажа»[31].

В композиции, как считает Вайсфельд, проявляются три реальности фильма: действительность, отношение к ней художника и восприятие зрителя. В конкретном произведении композиция индивидуальна, так как отражает особенности переживания, воображения и воплощения, единство чувственного и логического восприятия мира, свойственное каждому художнику. В композиции проявляется и количественная сторона произведения — число персонажей, «объем», «метраж» фильма, а также соотношение камерного действия с некамерным.

Композиция объединяет различные компоненты. Их способность к сочетанию Вайсфельд характеризует как «совыразимость». *Совыразимость*— это «такая взаимосвязь компонентов сценария и фильма, такая степень естественности сочетания отдельных сторон, звеньев, ритмов, тональностей, которая передает замысел в единстве его многостороннего развертывания»[32].

Кроме совыразимости компонентов, для композиции характерна также *целостность.* Последняя отличается *от завершенности:* композиция может быть не завершена, а произведение между тем оказывается целостным, и наоборот.

Теория композиции Вайсфельда характеризует современное состояние этой проблемы в советском киноведении. Следуя за Эйзенштейном, в частности принимая его теории о фильме как процессе, о восприятии как аналогии творчества, Вайсфельд представляет композицию в виде структуры и, более того, как систему структур различного уровня. Отмечая научную глубину, методическую плодотворность концепции одного из маститых теоретиков советского кино, обратим внимание на некоторую незавершенность отдельных звеньев этой концепции. Так, ведя речь о процессуальном характере композиции, следовало бы подчеркнуть, что и в каждом конкретном кинопроизведении композиция представляет собой также процесс. При этом понятие *процессуальности* композиции в каждой картине имеет диалектический характер: происходит диалектическое взаимодействие статики и динамики.

В фильме различаются два основных уровня соотношения динамики и статики. Неподвижность отдельного кадрика и движение как процесс демонстрации фильма обусловлены физиологическими особенностями зрения, способностью человеческого глаза воспринимать систему последовательных, статично фиксированных фаз движения как одно непрерывное движение. Соотношение ди-

[31] *Вайсфельд И.* Искусство в движении.— М., 1981, с. 79.
[32] Там же, с. 97.

намичных и статичных планов основывается и на психологических закономерностях. Переход от общего и среднего к крупному плану воспринимается не только как разъятие действия, но и как бы остановка его, психологический акцент. Замещение целого (изображение актера, актера и среды) деталью (изображением лица или глаз актера) делает равнозначными по содержанию два расположенных рядом плана. При этом крупный план контрастирует с общим и средним (сопоставление целого и части). Крупный план оказывается по содержанию богаче среднего: помимо своего содержания, он вмещает в себя уже воспринятое содержание общего или среднего плана. В таком случае, если воспользоваться терминами логики, общий и средний план, с одной стороны, и крупный план — с другой, соотносятся как субъект и предикат. Например, в сцене ареста в фильме «Мать» В. Пудовкин акцентирует внимание на гневных глазах Павла, которого ударил полицейский офицер. Все событие как бы уходит на второй план, его вытесняет состояние ненависти, которое читается в глазах Павла. Эта ненависть становится психологическим содержанием эпизода и одним из идейных акцентов фильма.

Диалектическое соотношение статики и динамики обнаруживается и в контрасте статических и динамических композиций. У И. Бергмана в «Шепоте и криках» статические композиции эпизода ужина чужих друг другу мужа и жены, не меняющееся пространственное размещение фигур в контрасте с более динамичными другими эпизодами позволяют передать привычную отчужденность персонажей, безнадежную застылость их чувств.

Порой в кульминациях картин переходы от движения к распластанной неподвижности превращаются в символические остановки действия, в важные знаки отсчета этапов человеческой жизни, главные испытания души.

Динамика и статика — лишь одна из характеристик композиции, связанных с отношением композиции к движению — фундаментальному свойству фильма. Другой особенностью композиции, также связанной с феноменом движения, является центробежность или центростремительность построения.

Цент рост ремительность композиций обусловлена их единством — тяготением либо к герою, либо к определенному месту действия. В «Наследнице по прямой» С. Соловьева таким центром притяжения становится так называемый «дом Пушкина» на берегу моря, овеянный дымкой поэтической мечты для юной героини. Здесь свершается чудо любви и веры — рядом с современной школьницей присаживается на ступеньки живой Пушкин. А вдали в морской дымке белеет парус одинокий... Центростремительная композиция может представлять собой сцену, систему сцен, расположенных как бы на площади круга и обращенных к его центру. Такая композиция отчетливо выражена в «Валентине» Г. Панфилова. Центром здесь является стоящий посреди тайги дом: к нему сходятся персонажи, здесь завязываются узлы их судеб. Общий план дома образует как бы площадь круга, а другие кадры впи-

сываются в очерченное пространство действия. Устойчивость композиций, постоянство ракурсов придают изображенному пространству выразительность символа, магического круга судьбы, из которого нет выхода.

Центробежные по направленности композиции не тяготеют к какому-либо определенному центру, а, наоборот, выражают идею движения. Их можно было бы назвать *линейными*. Такие композиции свойственны, например, фильму Д. Хоппера «Беспечный ездок», фильму, который представляет собой цепь эпизодов, связанных мотивом дороги. Изобразительным центром здесь становится диагональная композиция — лента дороги и мчащиеся в пространстве мотоциклисты. Принципы центробежной композиции своеобразно использует С. Овчаров в «Небывальщине». Правда, здесь движение благодаря образной насыщенности и напряженности приближается к статике и, наоборот, статичные композиции кажутся заряженными движением. Правильнее сказать, здесь каждое изображение несет в себе отражение процесса всеобщего движения — мысли и материи.

Центробежный и центростремительный принципы построения композиций проявляются по-разному. В одних случаях центростремительная композиция может воплощаться в отдельном кадре и не иметь продолжения, в других кадр с такой композицией образует смысловой центр эпизода, тогда он становится центральным и в композиции эпизода. При центростремительном характере композиций действие постоянно устремляется к определенному пространству. Так, в «Балладе о солдате» центр притяжения — родительский домик солдата. При этом каждый эпизод занимает определенное место в сцене и в фильме в целом.

И. Вайсфельд различает эпизоды узловые, проходные и эпизоды-следствия. Узловые эпизоды содержат важные моменты действия, взаимоотношений персонажей, связанные с изменением действия или взаимоотношений, соединением нескольких сюжетных действий или их разветвлением. Проходные эпизоды выполняют связующие функции. Эпизоды следствия выражают инерцию действия, становятся средством эмоциональной разрядки. Эта классификация эпизодов в сущности отражает традиционную структуру композиции — завязка, кульминация, развязка. Соединение трех эпизодов образует законченный фрагмент композиции.

Как верно замечает И. Вайсфельд, эпизод представляет собой соединение завершенности и разомкнутости. Поэтому роль эпизода всегда двойственна, каждый эпизод осуществляет также и связующую функцию. Более того, отдельные эпизоды имеют и внутреннюю конструкцию, подчиненную общим закономерностям. Таков, например, эпизод из фильма «Мы из Кронштадта», назовем его условно: «Паек урезали». Эпизод легко разделяется на три части: 1) возвращение группы матросов на корабль; 2) бурный разговор с комиссаром об уменьшенном пайке; 3) Артем уходит в караул. Первая часть — завязка, вторая — кульминация, третья — развязка. Равным образом первая часть — проходное действие,

вторая — узловая, третья — следствие. Каждая часть эпизода в свою очередь может быть разделена на составные элементы. Так, первая часть имеет три элементарных действия: 1) проход комиссара по борту линкора, возвращение матросов по сходне; 2) вопрос вахтенного и выражение недовольства неудачным выходом на берег; 3) возвращение одежды. Подобное построение легко обнаруживается и в современном кино.

В композиции конкретизируется тема, фабула и сюжет, через нее проступают очертания идеи произведения. Логика композиции есть логическое выражение идеи, идеологической сущности картины. Иллюстрацией этой мысли может служить классическая композиция «Броненосца „Потемкина"». Названия пяти частей фильма отражают не только последовательность, но и логику событий: Часть I. Люди и черви. Часть II. Драма на тендере. Часть III. Мертвый взывает. Часть IV. Одесская лестница. Часть V. Встреча с эскадрой. С. Эйзенштейн так определил главную мысль фильма: «От клеточки организма броненосца к организму броненосца в целом; от клеточки организма флота...— к организму флота в целом — таким путем в теме летит революционное чувство братства. И ему вторит строй вещи, имеющий темой братство и революцию» [33]. Движение композиции отражает движение революции, модель композиции определена моделью событий. Композиция фильма перекликается с ленинской оценкой восстания на броненосце «Потемкине»: впервые крупная часть царской армии перешла на сторону революции.

Композиция отражает также характер революции 1905 года: в каждой части фильма проходит наступление старого мира и отпор, который дают революционные силы. Схватка сил уходящего мира и будущего, повторенная в пяти частях, образует ритм композиции, отражающий боевой ход революции. Ситуация борьбы в каждой последующей части как бы повторяет и развивает перипетии борьбы в предыдущей части. Пятикратные вариации одной темы отражают упорство столкновения, накал борьбы и предчувствие победы, но не ее реальность: броненосец уходит, но за кормой остается эскадра царского флота.

Прослеживая мысленно спады и нарастания эмоционального напряжения в фильме, можно себе представить «кардиограмму» фильма в виде волнистой линии с ритмическими спадами и подъемами, с апогеем в пятой части — ликованием после встречи с эскадрой, которая отказалась вступить в бой с мятежным броненосцем. Соединяя разные по настроению сцены, Эйзенштейн с гениальной интуицией следовал требованиям законов психологии, в том числе и закона соединения противоположных эмоций.

«И еще примечательно то,— писал Эйзенштейн, анализируя свой фильм,— что перелом внутри каждой части — не просто перелом в *иное* настроение, в *иной* ритм, в *иное* событие, но каждый

[33] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т.— М., 1964, т. 3, с. 47.

раз переход в *резко противоположное.* Не контрастное, а именно *противоположное,* ибо оно каждый раз *дает образ той же темы, каждый раз с обратного угла зрения, вместе с тем неизбежно вырастая из нее же.*

Взрыв бунта после предельной точки угнетения под дулами винтовок (II часть).

Или взрыв гнева, органически вырывающийся из темы массового траура по убитому (III часть).

Выстрелы на лестнице как органический «вывод» реакции на братские объятия повстанцев «Потемкина» с населением Одессы (IV часть) и т. д.» [34].

Как видим, тема произведения определяет логику композиции и ее ритм. Логика композиции отражает исторический или социальный процесс и потому является производной, зависимой переменной. Логика композиции — это также художественно выраженная во взаиморасположенности и взаимозависимости частей произведения его идея. Ритм композиции образуется сменой художественных образов картины.

Действие в каждой части картины внутренне замкнуто и закончено, что придает целостность частям и потенциальную ритмичность композиции. Вместе с тем каждая часть подчинена инерции развития действия, которая и направляет логику композиции. Нарушение композиционной логики неминуемо приводит к смысловым искажениям. Так, мысль Эйзенштейна о логическом содержании композиции как выражении движения самой революции в одной из зарубежных стран подверглась классовой ревизии. В результате перемонтажа сцена казни следовала за сценой восстания, и идея фильма была извращена.

Логика композиции, организующая событийный ряд произведения, подчинена законам формальной логики и может быть исследована с использованием соответствующей терминологии. Логическая ясность, доказательность композиции позволяет выразить идейную однозначность художественного произведения.

Формально-логическая завершенность композиции произведения образует ее мыслительный контур, внутри которого проявляются сложные образные связи частей композиции. Логическая структура композиции создает опорный скелет образной системы фильма и ее предельное абстрактное выражение. Однако в художественном произведении имеется полярная противоположность абстрактной обобщенности — эмоционально-чувственная ткань произведения. На уровне композиции эмоциональная природа фильма проявляется как атмосфера его отдельных частей (эпизодов кадров) в их структурной связи. Эмоциональная тема в процессе реализации замысла получает свое завершение именно в композиции. Таким образом, действие фильма развивается как бы на двух уровнях: на верхнем оно осознается как логическая цепь событий,

[34] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т., т. 3, с. 48.

обусловленных причинно-следственными связями, на нижнем, эмоциональном уровне события отражаются как определенная последовательность переживаний.

Классовые конфликты, приводящие в движение драматический механизм фильма, проявляются как столкновение эмоций. Отрицательная эмоция сменяется положительной, торможение — возбуждением и т. д. Эмоциональног содержание фильма «Броненосец „Потемкин"» может быть выражено пластической формулой: лежащие львы вздыбились; косная неподвижность камня взорвалась яростным движением.

Таким образом, композиция фильма представляет собой сложное диалектическое единство образных, логических, эстетических и эмоциональных структур.

МОНТАЖ

Кинолента, на которой снят фильм, состоит из склеенных между собой кинокадров. Картина как бы «собрана» из отдельных кусков пленки. *Монтаж* (от франц. montage — сборка) — это сочетание кадров в фильме по их изобразительной форме и содержанию для воплощения авторского замысла.

История монтажа

Первые фильмы Л. Люмьера состояли из одного кадра, в них монтаж отсутствовал. Однако позже в нем возникает потребность, поскольку в связи с увеличением длины картины невозможно было снять все события или действия одним включением аппарата и приходилось склеивать вместе отдельно снятые кадры кинофильма. Чисто техническое соединение кинокадров представляло собой самую простую первоначальную форму монтажа, или так называемый *технический монтаж.*

Технический монтаж не является, строго говоря, средством выразительности, он включает в себя систему правил соединения кадров по формальной связи — по движению, композиции, тональности, по масштабности объектов и т. д. *Художественный монтаж* осуществляется как бы посредством технического монтажа или внутри его. Монтаж можно определить как метод режиссерского мышления в кинематографе, однако мышления особой формы, отличающегося сложной спецификой. В конечном счете монтаж — это зафиксированное на пленке соединение визуальных и звуковых образов, это мышление посредством образов действительности.

Уже в первое десятилетие истории кино режиссеры не довольствуются технической склейкой отдельных кадров. А. Смит из Брайтонской школы в Англии впервые монтирует общие и крупные планы, а его коллега Д. Уильямсон для усиления эмоциональной напряженности действия прибегает к параллельному монтажу, т. е. к чередующемуся показу одновременно происходящих различных действий, связанных С одним событием. Однако А. Смит равнодущ-

но относился к своему изобретению, так же как и Д. Уильямсон не смог оценить по достоинству драматургические возможности параллельного монтажа.

Подлинно творческое освоение этих технических новшеств, использование их как художественных средств выразительности следует отнести к деятельности американской кинематографической школы, в частности к творчеству Д. Гриффита. Уже в самом начале своего творческого пути, в 1908 году, он пользуется крупными планами, чтобы передать внутреннее состояние персонажей. В фильме «Из любви к золоту» он крупно снимает двух грабителей, которые подсыпают яд в чашки один другому и умирают, сидя друг против друга за одним столом. Уже в 1913 году в рекламе, помещенной в газете «Нью-Йорк драматик миррор», среди новшеств, введенных Гриффитом, перечислялись «приближенные или очень крупные человеческие фигуры, перспектива, впервые использованная в «Рамоне» (1910), параллельный монтаж с возвращениями действия в прошлое, умение создать напряжение, наплывы, сдержанность актерской игры» [35]. Заслуги Гриффита в области практического использования монтажа были огромны. После его фильмов стало уже невозможным возвращение к неподвижной камере, однообразному построению кадров. И все же метод американского режиссера не выходил за пределы сюжетного описания.

Новый этап развития монтажа в мировом кино связан с историей советского киноискусства, с новаторскими поисками Л. Кулешова, Д. Вертова, С. Эйзенштейна. В отличие от Гриффита советские режиссеры тесно соединяли практику с теорией, с аналитическим осмыслением принципов монтажных конструкций.

Первым приступил к практической деятельности, а затем и к теоретическим исследованиям Л. Кулешов, который уже в 1919 году начал занятия со студентами Госкиношколы. Изучая иностранные фильмы, главным образом американские вестерны, он обнаружил, что динамика действия в этих картинах достигается при помощи монтажа коротких кусков пленки. Самым важным, считал он, является «организация этих кусков между собой, их комбинация, конструкция, т. е. соотношение кусков, их последовательность, сменяемость одного куска другим» [36]. При монтаже можно отвлекаться от содержания материала, на определенное время «кинематографический материал для нас как бы не существует, и нам безразлично, какой он» [37]. В результате многочисленных экспериментов с кинопленкой было сделано открытие, получившее впоследствии название «эффект Кулешова». Суть его заключается в том, что кинокадры, снятые в разных местах, относящиеся к разным событиям, изображающие различных людей, будучи объединены в монтажную фразу, связываются не только формально, но и по содержанию. Монтируя один и тот же крупный план актера И. Мозжухина с

[35] *Теплиц Е.* История киноискусства.— М., 1968, т. 1, с. 82.
[36] *Кулешов Л.* Искусство кино.— М., 1929, с. 15.
[37] Там же, с. 22.

другими кадрами — изображениями тарелки супа, гроба, играющей девочки,— создатели монтажной фразы получали каждый раз новое содержание. В одном случае зрителей поражало мастерство артиста, его умение передать глубокое раздумье над забытым обедом, во второй комбинации — неизбывная печаль, связанная со смертью близкого человека, в третьей — легкая улыбка, с которой герой наблюдал за играющим ребенком. Метаморфозы, которые происходили с одним и тем же кадром, зачаровывали Кулешова, он поверил в чудодейственную силу монтажа. Его не столько интересовало само по себе содержание отдельного кадра, сколько кадр как элемент монтажа. Кадр был знаком, носителем действия. Чем проще, лаконичнее он был, тем легче и быстрее усваивался зрителем.

Вслед за Кулешовым Д. Вертов также исследовал роль кадра и монтажа. Силу кино он видел в съемках «жизни врасплох»; для него кинокадр был ячейкой этой жизни, несущей богатую визуальную информацию. За редким исключением, при помощи монтажа у Вертова развертывалось тематическое повествование, монтировались куски ленты, близкие по теме, но не объединенные рамками одного события. Д. Вертов открыл поэзию зрительных ритмов, разработал приемы ритмического монтажа. Достижения Л. Кулешова и Д. Вертова были развиты С. Эйзенштейном в его системе искусства киномонтажа. Он оценил динамические возможности монтажа и способность кино объединять содержание соседних кадров, образуя новый смысл. Оказалось, что сопоставление двух кадров равно не их сумме, а их произведению, чему-то такому принципиально новому, чего не было в каждом отдельном кадре. Советское кино отошло от монтажа-описания и открыло метафорический, образный монтаж. У Гриффита ледоход оставался ледоходом, а в фильме «Мать» Пудовкина и Зархи движение льдов, сопоставленное с кадрами демонстрации, стало образом революции.

В конце 20 — начале 30-х годов, когда кино начинает осваивать звук, слово становится также одним из средств киновыразительности. Необходимость связи между звуком и изображением ограничила возможности монтажа. Аппарат теперь нередко следил за собеседниками, и длина кадра соизмерялась с длительностью реплик в диалоге. Только в процессе длительных поисков, практических экспериментов были найдены новые формы монтажных построений при помощи разнообразных сочетаний изображения с музыкой, шумами, песнями.

При любых формах монтажа должны соблюдаться определенные принципы. В монтаже должна осуществляться последовательность изложения действия или мысли, чтобы зрителю ясно было, о чем рассказывает художник. Благодаря этой логической последовательности осуществляется развитие сюжета фильма. Конечно, порой последовательность нарушается в отношении к одной, двум или нескольким сюжетным линиям.

Определенному принципу должна быть подчинена также организация времени и пространства в кадре. Пудовкин обратил вни-

мание на соотнесенность реального и экранного времени и пространства: «Склеивая куски, кинематографист творит, создает свое, новое экранное пространство. Отдельные элементы, снятые им на пленку, быть может, в разных местах реального, действительного пространства, он соединяет, сбивает в пространство экранное» [38]. Таким же образом характеризуется и кинематографическое время: «Это новое экранное время обусловлено только скоростью наблюдения, только количеством и длительностью отдельных элементов, выбранных для экранной передачи снимавшегося процесса» [39]. Чередование кадров образует ритм фильма, а движение объектов (внутри кадра, в эпизодах и сценах) — его темп.

Единство времени и пространства в фильме обусловливается сходством соседних кадров, их связью по различным компонентам — по развитию действия, внутрикадровому движению, игре актеров, темпоритму, композиции кадра и светокомпозиции, в цветном фильме — по цвету.

Виды монтажа

В. Пудовкин в книге «Киносценарий» называет пять приемов монтажа:

1. Контраст (голодающий — обжорство богача).
2. Параллелизм (два параллельных действия, связанных судьбой одного героя или события).
3. Уподобление (расстрел рабочих — убийство быка на бойне).
4. Одновременность (быстрое развитие двух действий, одно из которых зависит от другого: приготовление рабочего к казни и бешеная гонка на автомобиле, в котором жена рабочего везет приказ о помиловании, в фильме Гриффита «Нетерпимость»).
5. Лейтмотив (колыбель в «Нетерпимости») [40].

С. Эйзенштейн, составляя программу курса режиссуры для студентов ВГИКа, разработал систему монтажа по двум линиям — кинетического и семантического рядов.

«Виды монтажа по линии кинетического ряда:

а) метрический;
б) ритмический;
в) тональный (мелодический);
г) обертонный;
д) интеллектуальный, как новое качество по линии развития обертонного в сторону смысловых обертонов...

Виды монтажа по линии семантического ряда:

а) монтаж, параллельный развивающемуся ходу события (примитивно информационный монтаж);
б) монтаж, параллельный ходу нескольких действий («параллельный монтаж»);

[38] *Пудовкин В.* Собр соч.: В 3-х т., т. 1, с. 98.
[39] Там же, с. 72—75.
[40] Там же.

в) монтаж, параллельный ощущению (монтаж примитивных сравнений);

г) монтаж, параллельный ощущению и значению (образный монтаж);

д) монтаж, параллельный представлениям (монтаж, конструирующий понятие)» [41].

В работе «Монтаж» он пишет об этой системе: «Здесь перечислены те виды монтажа, которые возникают из возможностей самого процесса сопоставления этих кусков, то есть разбираются возможности, по которым идея может претворяться не только в изображениях внутри самих кусков, но и через те различные формы и процессы сопоставления, которые возможны еще и сверх, а иногда еще и помимо только узкоповествовательных функций... повышенного, обобщенного порядка...» [42].

Французский теоретик кино М. Мартен в книге «Язык кино» сделал попытку свести монтаж к трем основным видам: ритмическому, идеологическому и повествовательному монтажу. Система Мартена, на первый взгляд, выгодно отличается от предложений других теоретиков, она более проста, легко обозрима и удобна. Дается психологическое обоснование первых двух видов монтажа. Ритмический монтаж зависит от способности зрителя усваивать содержание кадра. Для пояснения своих взглядов М. Мартен ссылается на Ж.-П. Шартье: «Ритмом фильма называют не соотношение времени показа разных планов, а соответствие между продолжительностью каждого плана и тем напряжением внимания, которое он вызывает и удовлетворяет. Речь идет не об абстрактном ритме во времени, но о ритме внимания» [43]. В соответствии с этим замедленный ритм может выражать напряженное ожидание, надвигающуюся угрозу, томление, безнадежность. Быстрый ритм передает динамику событий или процесса, борьбу, столкновение, яростное напряжение, когда и восприятие не может протекать спокойно, а выражается в быстром, напряженном ритме психических процессов. Убыстрение ритма усиливает напряжение, а замедление приносит успокоение. При идеологическом монтаже «сопоставление кадров должно создать у зрителей определенную точку зрения или чувство либо более или менее обобщающую идею» [44]. Здесь выдвигаются сразу два принципа анализа: интеллектуальный и эмоциональный. Повествовательный монтаж связан с избранной манерой изложения — его последовательностью, параллельностью или тем и другим (перекрестный монтаж).

Мартену не удалось найти единый принцип для обоснования своей системы монтажа, он обращается попеременно то к психологии, то к логике. Но, может быть, вообще очень затруднительно свести все виды монтажа к какому-либо единому основанию? Пока

[41] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т.— М., 1964, т. 2, с. 149—150.
[42] Там же, с. 452.
[43] *Мартен М.* Язык кино/Пер. с франц.— М., 1959, с. 160.
[44] Там же, с. 165.

этот вопрос остается открытым. На основании имеющихся исследований можно предложить два основных вида монтажа: с преобладанием логического и с преобладанием психологического начала.

Как мышление монтаж подчинен логическим законам, он должен выражать последовательное, непротиворечивое развитие авторской мысли, художнической идеи. Большинство произведений и отличается таким *развертыванием событий,* когда камера следует как бы параллельно времени действия. Так построены «Возвращение Василия Бортникова» В. Пудовкина, «Через кладбище» В. Турова, «Восхождение» Л. Шепитько. Разновидностью такого монтажа является *параллельный монтаж,* когда действие разделяется на два русла, а затем может соединиться в одном. В «Нетерпимости» Д. Гриффита четыре параллельных действия. Спутником такого монтажа обычно является знаменитое спасение в последнюю минуту, как, например, в фильме «Тринадцать» М. Ромма.

Последовательность монтажа может быть нарушена, например, с целью торможения действия, нагнетания напряжения и т. д. (прием «возвращения в прошлое», изображение мечтаний, сновидений и т. п.). В таком варианте экранное время меняет направление — к прошлому или будущему от настоящего. В «Древе желания» можно обнаружить трехслойное время. Действие фильма, экранное «настоящее» рассматривается словно из будущего. Настоящее время рассказа для автора повести является прошедшим. Это сплошное переплетение и создает эффект фантастичности. Эпизоды снов, воспоминаний, грез нельзя отнести к какому-то реальному времени, и все же это — либо прошлое, либо возможное будущее.

Виды монтажа, о которых шла речь, восходят к реальной характеристике человеческого мышления — совершению мыслительных процессов во времени. Таким же образом мышление связано и с пространством, например в монтаже общих, средних и крупных планов. Общий план означает наименьший интерес наблюдателя, который усиливается при переходе к среднему и еще больше — к крупному плану.

Так, в фильме «Восхождение» в сцене допроса средние планы следователя Портнова монтируются с крупными планами Сотникова: режиссера в данном эпизоде интересует больше не анализ предательства, а анатомия стойкости. Открытую неподвижность взгляда главного героя можно сравнить с выражением глаз египетских статуй; поверх быстротекущего времени они вглядываются в вечность. Сотников в этом эпизоде защищает и отстаивает, переходя грани возможного, то, что является сердцевиной сути человека и человечества, и не только в этот момент, но и во все времена. Его протест против торжествующего варварства и предпочтение физической смерти духовному разрушению и есть подлинная защита нравственных основ личности и утверждение Человека.

С процессами мышления связаны и самые различные поэтические средства кино (кинометафора, сравнение, метонимия, синекдоха). Наиболее простой вид монтажа — *сравнение.* Обычно оно

основывается не столько на чисто внешнем сходстве объектов или их изображений, сколько на сходстве понятий, выражающих сущность сравниваемых объектов. Охотно пользовался метафорическим сравнением Эйзенштейн. В «Стачке» он монтировал кадры расстрела демонстрации с кадрами бойни, в «Октябре» изображение разглагольствующих эсеров и меньшевиков сопоставлялось с кадрами, где сняты играющие балалайки и флейты. Эйзенштейн называл такой монтаж «монтажом примитивных сравнений» и отмечал, что воздействие подобных приемов осуществляется на уровне ощущений («монтаж, параллельный ощущению»). В практике мирового искусства такие монтажные сравнения не утвердились и в большинстве своем стали уже достоянием истории.

Гораздо большие возможности заложены в *кинометафоре* — монтаже на основе пластического сопоставления по ритму и образному восприятию изображаемых объектов. Замечательным мастером метафоры был В. Пудовкин. В фильме «Мать» он поэтически воплотил движение революционных масс при помощи кадров стремительного ледохода на реке: разбуженные весной силы рвут ледяные оковы — рабочие колонны выходят на улицы.

Метафоричность художественного мышления была свойственна и А. Довженко. В фильме «Земля» сама природа с ее мирным круговоротом рождения и умирания становится символом жизни. Жизнь и смерть идут рядом, и в смерти нет ужаса, рядом возникает новая жизнь: умирающий старик ест яблоко, возле него играет внук. У А. Довженко изобразительные метафоры близки к символам, становятся лейтмотивами. Таковы изображения земли, облаков, плодов, играющих детей. Введение лейтмотивов при помощи монтажа усиливает тему вечности и постоянства круговорота жизни.

Характер кинометафоры зависит от многих компонентов — жанра произведения, метода, стиля автора и т. п. Особое значение имеет реалистическая метафора, выражающая объективные связи между процессами и явлениями действительности. Обращаясь к ней, режиссер ищет предметы для сопоставления в пределах описываемой действительности, избегает столкновений произвольно выбранных изображений. В удачной метафоре представляемый предмет воспринимается двояко: в одном качестве — как часть обстановки, в другом — как предмет для сравнения. Яблоки в саду («Земля» А. Довженко) — это плоды, сложенные под яблоней, деталь обстановки и вместе с тем символ плодоносящей природы, соединение в ней смерти и жизни.

Среди поэтических средств, связанных с монтажом, заметное место занимает и *синекдоха* (часть в значении целого). В фильме «Броненосец „Потемкин"» идут солдаты строем, мерно движутся ряды. Потом в кадре — только шагающие сапоги. Надвигается тупая, недумающая сила. Броненосец выходит навстречу царской эскадре — напряженно дрожат стрелки манометров, бьется машинное сердце корабля. Синекдоха реализуется при помощи детали (крупного плана вещи или части тела человека) и позволяет скон-

центрировать внимание на существенном моменте действия, черте характера или внешности, на повороте судьбы героя.

Кинокадры монтируются не только на основе законов мышления, но и на основании чувства. В значительной мере эмоциональную природу имеет *монтаж по контрасту.* «...Законом монтажа является контраст — контраст ракурса, крупности, направления, содержания и т. д.,— пишет М. Ромм.— Если снять кадр средним планом, а затем подойти на один шаг или сменить объектив 40 на объектив 50, то эти два кадра, снятые в одном направлении, между собой не смонтируются, зритель вместо ощущения изменения точки зрения получит ощущение внезапного содрогания кадра, скачка, ибо контраст будет недостаточным. Если же снять тот же средний план, а затем подойти значительно ближе на три-четыре шага или сменить объектив 40 на объектив 70, т. е. взять значительно более узкоугольную оптику, причем сразу вместо пяти фигур в кадре окажется только две, то такое резкое приближение воспримется как естественное, ибо контраст будет достаточным. Если снимать актера в лицо, а затем зайти сбоку и снять его в профиль или даже в затылок, эти кадры смонтируются» [45].

Контраст может также иметь форму противопоставления изображенных объектов, например в картине Юткевича «Златые горы»: падает убитый горняк — директор шахты энергично поднимается из-за стола. Подобные контрасты восходят по своей природе к сравнению.

Психологический механизм монтажа по контрасту имеет в своей основе резкую перестройку процесса восприятия как следствие изменения системы ощущений и необходимости поиска логических связей между противоположными явлениями. На основе закона контраста осуществляется действие *«монтажа аттракционов»* — эффективного средства киновыразительности, открытого С. Эйзенштейном. Сам режиссер определял «монтаж аттракционов» следующим образом: «Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обусловливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода» [46]. Ромм обращает внимание на блестящее воплощение теории аттракционов в фильме «Броненосец „Потемкин"»: сама знаменитая одесская лестница здесь — «пример правильного приложения к кинематографу идеи аттракциона». По его мнению, и «Сладкая жизнь» Ф. Феллини есть не что иное, как система аттракционов, на них картина и держится, в ней нет сюжета в привычном его понимании. Метод аттракционов использовался Роммом при работе над картиной «Девять дней одного года». «Термоядер-

[45] *Ромм М. И.* Лекции о кинорежиссуре, с. 176.
[46] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т., т. 2, с. 270.

ная лаборатория сама по себе представляет невиданный аттракцион»,— замечает режиссер [47]. По этому же методу он создавал фильм «Обыкновенный фашизм». Само название картины оказывает на зрителя психологическое воздействие. Как может быть «обыкновенной» рационально рассчитанная система уничтожения большей части человечества, система геноцида, на которой основывалась идея всемирного господства фашизма? Фильм начинается с аттракциона — в кадре не злодеяния фашизма, а улыбающийся кот, юные студенты. Зритель на время словно забывает о том, что его ожидает «обыкновенный фашизм». Поэтому, когда раздается выстрел и кадры, изображающие современную молодую мать с ребенком, внезапно сменяются фотографией военных лет, на которой женщина заслоняет собой ребенка от фашистской пули,— зал замирает.

Наряду с названными формами монтажа существует *внутрикадровый монтаж,* при котором смена планов происходит в процессе съемки, без остановки аппарата, при помощи движения кинокамеры, ее приближения и удаления от объекта. Такой метод — закономерное явление звукового кино, в котором изображение нередко дается синхронно со звуком и объектив при этом должен держать в поле зрения говорящего или действующего актера.

Однако синхронность звука и изображения — только один из вариантов их сочетания. Эйзенштейн называл такой способ изображением, но не образом. Образного обобщения еще нет, если марш монтируется маршевым ритмом, а вальс — вальсовым. Большие возможности для формирования образа появляются, когда похороны монтируются в ритме вальса, а вальс — в ритме похорон. В таком случае при помощи композиции переосмысляется изображение.

Характер современного монтажа подтверждает предвидение Эйзенштейна. Рисунок и формула монтажа, говоря словами Эйзенштейна, в подлинно художественных произведениях «вторит... внутреннему ходу раскрывающегося содержания» [48].

На стили современного монтажа влияет резко возросшая эрудиция зрителя. Сегодняшний зритель способен на основании хранящихся в памяти освоенных ранее образных структур мысленно воссоздавать недостающие звенья изображения — финал эпизода после кульминации, экспозицию события и т. п. Ослабление формальной связи между эпизодами позволяет усложнить и усилить смысловые ассоциативные коммуникации между ними. В фильме с такой структурой повествование движется прихотливым ходом авторского размышления. Зрителю при этом предлагается позиция активного сотворчества. Между автором и зрителем возникает особое силовое поле духовного контакта.

Современные режиссеры стремятся к резкому сочетанию кад-

Ромм М. Избр. произведения: В 3-х т.— М., 1980, т. 1, с. 319—323.
Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6-ти т., т. 2, с. 451.

ров, неожиданному столкновению мизансцен, что усиливает образность произведения, динамику кинорассказа. Фильм Т. Абуладзе «Древо желания» весь построен на столкновении причин и следствий при отсутствии связующих звеньев. С толпой ребятишек появляется на экране Бумбула (Э. Манджагаладзе) — страстный проповедник любви к родному краю. Но когда во время вдохновенной речи он переводит взгляд с неба на землю, то оказывается, что ребят нет, они убежали. При помощи неожиданных мизансцен белорусский режиссер И. Добролюбов изображает неформальные отношения учителей и учеников в фильме «Расписание на послезавтра».

В любых своих вариантах монтаж представляет собой форму режиссерского мышления и запрограммированную уже в самом творческом процессе систему зрительского «воссоздающего» мышления и чувствования, без которых невозможно осуществление «художественных коммуникаций», соединяющих художника и зрителя.

Современный монтаж

Понятие «современный монтаж» расшифровывается по-разному. Известный теоретик монтажа Л. Б. Фелонов современным считает монтаж, сформировавшийся в послевоенные годы, начиная с фильма Ю. Райзмана «Берлин» (1945). Оставаясь формой творческого мышления, монтаж охватывает мизансцену, изображение, свет, цвет, игру актера, диалоги, шумы, музыку. «В современном монтаже допускается свободное чередование сцен, протекающих в настоящем, прошлом или будущем времени, сочетание реального действия с воспоминаниями, с воображаемыми образами и фантастикой, с другой стороны, для резкого ускорения темпа действия вводятся временные скачки, неожиданная подрезка движений, пропуск промежуточных сцен, предельная лаконичность, фрагментарный показ длительных событий» [49].

С. Юткевич современный период монтажного искусства ограничивает более строгими временными рамками — концом 50 — началом 60-х годов. Он соглашается с мнением основателя французской синематеки А. Ланглуа, который новые явления в киноискусстве, в том числе и в развитии монтажного мышления, связывает с новой волной во французском кинематографе, в частности с творчеством Ж. Л. Годара. Именно Годар, по мнению С. Юткевича, разрушил традиционный синтаксис.

«...Резко скачкообразное, взрывчатое чередование монтажных секвенций,— пишет С. Юткевич,— выявилось как ошеломляющее отличие Годара от фильмов всех его современников» [50]. Годар нарушил субординацию крупного, среднего и дальнего планов, пред-

[49] *Фелонов Л. Б.* Проблемы и тенденции современного монтажа.— М., 1980, с. 7.
[50] *Юткевич С.* Модели политического кино.— М., 1978, с. 31.

ставление о выразительности актера, его тела и лица. В фильме «Жить своей жизнью» зритель слышал голос героини и видел ее только со спины, при этом на экране появлялось изображение лишь одного собеседника, а второй оставался за экраном и зритель продолжительное время не имел о нем представления. Затем на экране оставался собеседник, снятый также со спины, а героиня исчезала из поля зрения. Сама смерть ее у автомашины показывалась дальним планом, в физическом отдалении, в противоречии с традиционными интересами восприятия. Контекст кинофильма потерял классическую строгость и стройность, цельность и законченность изобразительного ряда, звукового, музыкального, диалогического решения. Вновь образовавшаяся структура фильма получила название «коллаж» (от французского coller — клеить, склеивать). С. Юткевич принципы коллажа, его истоки обнаруживает во всем искусстве начала XX века, в том числе и киноискусстве.

У Годара кинематографические принципы коллажа нашли свое более отчетливое выражение. Здесь наблюдается сочетание разнородного изображения, уравнивание выразительности мимики, пантомимы, изображения человеческого лица и человеческой фигуры, «разъятие» цельности человека — на голос, речь, фигуру на дальнем плане, фас, профиль. Все могло существовать в автономной самостоятельности, независимости, и единый человек мог предстать как бы в сумме нескольких существ, связанных с жизнью его лица, или спины, или рук, или глаз, или отдельно существующего голоса. Такие приемы обнаруживаем, например, в гоголевском «Носе», так создана кэрроловская улыбка кота, которая повисает в воздухе, когда сам кот исчезает. Монтаж по системе коллажа, которым пользуется Годар, предполагает большую активность зрительского участия. Ведь контекст фильма в годаровском варианте не столько соединяет различные, иногда разнородные, разнохарактерные компоненты, сколько их сополагает, и забота зрителя — отыскать в предложенном конгломерате эстетический контрапункт. Отсутствие жесткого каркаса монтажа, гибкость и податливость монтажных звеньев приближают такое соединение кадров к процессу живого мышления. Вместе с тем неустойчивая структура монтажа в собственном творчестве Жана *Люка* Годара *явилась* конструктивным выражением его хотя и ищущего, но достаточно аморфного, неустойчивого, преимущественно мелкобуржуазного мировоззрения.

По мнению С. Юткевича, элементы коллажа в кинематографе появились уже в младенческом периоде его существования. «...Кинематография, в чьей консистенции с самого ее зарождения заключалась и «монтажность», и «фотографичность», находилась в особых и ничем не обязанных живописи отношениях с «коллажем». Вся эстетика прославленных феерий Жоржа Мельеса (не упоминая уже о мультипликации) была с ним связанной, не догадываясь об этом, так же как и мольеровский господин Журден не знал, что говорил прозой» [51]. Однако в сформировавшемся виде «киноколлажа

[51] *Юткевич С.* Модели политического кино, с. 222.

лаж» появляется гораздо позже, отчасти в фильмах Эйзенштейна и Вертова. Наиболее отчетливое влияние «коллажа», по мнению Юткевича, можно видеть в фильмах Г. Козинцева и Л. Трауберга («Похождения Октябрины»), А. Медведкина («Счастье»), А. Довженко («Ягодки любви»), Н. Охлопкова («Проданный аппетит»).

В современном кино наиболее распространенный вид «коллажа» — включение в игровые киноленты документальных кадров или фрагментов из других кинолент. Так, в «Сибириаде» события сибирской эпопеи как бы вправлены в рамку кинохроники, образующей документальный исторический фон для вымышленных историй. В фильме «Семнадцать мгновений весны» наряду с кинохроникой в контекст вписываются выполненные под документ характеристики немецких офицеров, а также ведется зрительный хронометраж событий.

Наиболее перспективными могут оказаться варианты «вертикального коллажа» — несинхронное по содержанию соединение звука и изображения, пластического и словесного образа. В «Дневных звездах» И. Таланкина стихотворный текст образует самостоятельный поток содержания и каждое стихотворение само по себе, как целое, соотносится с пластическим содержанием. Сходный прием использовал В. Рубинчик в фильме «Венок сонетов», где сосуществуют две образные системы — венок пластических образов и сонетов Б. Ахмадулиной.

Коллажная система монтажа включает возможность длительного солирования одного из образных компонентов — скажем, изображения или словесного ряда. В фильме М. Ромма «Девять дней одного года» зрители могут видеть, как идут Гусев и Илья Куликов, и слышать монолог о дураках. Изображение не играет здесь существенной роли, монолог воспринимается почти как концертный номер, прием становится подобным принципам воздействия «театра одного актера». Подобные монологи чрезвычайно импонируют В. Басову, но в басовском варианте это также превосходное мимическое представление.

Прием коллажа используется в фильме «Обыкновенный фашизм» М. Ромма. Ироническая и сатирическая интонация ромовского комментария не следует из самого изображения, ведь цель документальных кадров была иной — пафосной и патетической. Однако прием коллажа, как и основной прием фильма, в том и заключается, что проявления гитлеровского имперского и подлинно человеческого, гуманистического духовного начала оказываются несовместимыми.

Развитие киномонтажа, несмотря на жанровые и стилистические различия, обнаруживает тенденции к уходу от явной и слишком определенной, узкосодержательной метафоричности к более строгому сохранению неизменности контекста и поискам образного решения путем внутрикадрового монтажа без активного использования тропов. Эти тенденции все явственней проявляются в творчестве Н. Михалкова, С. Соловьева и др.

При работе над фильмом «Король Лир» Г. Козинцева наряду с многими другими занимала проблема формообразующей роли монтажа. «Только плотность кинематографической ткани — единство способов съемки и монтажа — создаст реальный (но не существующий в действительности) пейзаж, как бы исторический и одновременно лишенный исторической определенности мир»,— пишет режиссер [52]. Монтаж фильма для него означает прежде всего авторскую концепцию трагедии. Трагедия ассоциируется им с военной хроникой. Эти кадры кажутся ему совершенными по передаче истинного трагизма. Сожженные жилища, обгоревшие печи в снежном поле, трупы казненных. Жители плачут, не могут оторваться от мертвых. Сопоставляя эпохи, режиссер размышляет:

«Я ищу только «похожее». Мать кормит грудью ребенка; бездомный укутывается тряпьем, чтобы защитить тело от холода,— какой это век?

Можно показать, как красивы старинные дворцы, и можно показать некрасивые дела, которые в них обычно делаются. Есть арифметика быта и алгебра сущности. Мне хочется вывести на экране формулу истории: закономерность накоплений и взрывов» [53].

Для Козинцева монтаж был самой плотью кино, глубинным ходом авторской мысли, сгущенной в потоке кадров. Он писал о том, что в этом развитии, противоречивом ходе мысли пространство может сузиться до молекулы, повседневности, резко сфокусированной, грубой и пошлой, а может разом расшириться, уйти за рамки факта, захватить вселенную. «Плотью кино» Козинцев называл также особое ощущение тепла, живой плоти кинопленки. В монтажной режиссеру целлулоидная лента кажется одушевленной. Она таит в себе духовный мир режиссера: зачатки значений, оттенки чувств, истоки мыслей. Благодаря монтажу под пальцами возникает новая реальность — «слепок духовного мира, ракетой несущегося в пространстве экрана». Ставя «Короля Лира», Козинцев мечтал о том, чтобы зарядить экран электричеством трагедии. Ткань динамического изображения должна была быть, по его словам, «под шекспировским током».

Для мастера поэтического документального кино Дзиги Вертова понятие монтажа связывалось не только с финальной стадией (монтажно-тонировочным периодом) работы над фильмом, но и со всем процессом создания картины. Снимая в 20-х гг. выпуски фильмов «Киноглаз», Вертов теоретически осмыслял практику построения этих необычных для того времени документальных лент, сочетавших остро увиденный факт и яркий поэтический образ. Вертов писал о том, что каждая «киноглазовская» вещь монтируется с момента выбора темы и до выпуска ленты в окончательном виде. В этом непрерывном монтаже, происходящем в течение всего процесса производства картины, он различал три периода. Первый период — учет всех документальных данных, имеющих отношение к теме (рукопи-

[52] *Козинцев Г.* Пространство трагедии.— М., 1973, с. 36.
[53] Там же, с. 35.

сей, фотографий, газетных вырезок, книг и т. д.). В результате этого монтажа, отбора и соединения наиболее ценных данных, выкристаллизовывается тематический план. Второй период — монтаж наблюдений человеческого глаза на эту тему (т. е. выбор и сортировка предварительных наблюдений кинодокументалистов) и составление в результате съемочного плана. Третий период — центральный монтаж: из тысяч возможных сочетаний кадров режиссер выбирает наиболее целесообразные, исходя из свойств заданного материала и из требований темы. Фактически документалист монтирует, когда выбирает тему, когда ведет предварительные наблюдения и, наконец, когда соединяет воедино заснятые фрагменты.

Понятие монтажа у талантливых художников неотделимо от глубинности тематики их творчества, ведь предметом изображения становится вся объемность человеческого бытия с присущими ему параметрами пространства и измерениями времени. Творчество замечательных мастеров советского и мирового кино отражает общие закономерности хода кинематографического процесса у нас в стране и за рубежом.

«Монтаж — это не только умение чисто, точно и изысканно склеить кадры: монтаж — это мысль художника, его идея, его видение мира, выраженное в отборе и сопоставлении кадров кинематографического действия в наиболее выразительном и наиболее осмысленном виде»,— пишет М. Ромм [54]. Режиссер подчеркивает также, что позиция камеры, точка зрения объектива есть позиция и автора. Камера может быть любопытной, нервной, логичной, поэтичной, а порой и глупой. Кинематографическое монтажное мышление базируется на традициях монтажа в литературе, музыке, живописи.

Монтаж — одно из составляющих творческого процесса, как указывалось ранее, тесно связан с процессом мышления, которое всегда индивидуально. И если автор в достаточной мере владеет средствами своего искусства, то в произведении отчетливо выражается своеобразие его мышления, в конечном счете его индивидуальный стиль, в частности и стиль монтажа. «Стиль — это как естественное выражение твоего лица, ведь даже при наличии верной и умной мысли, верного и умного чувства нельзя сознательно его строить,— замечает Н. Михалков.— Иначе это будет лицедейство, игра на зрителя, на продажу. А стиль должен быть безыскусным и бескорыстным в своих притязаниях выражением того состояния, которое тебя переполняет, того главного в твоей душе, во имя чего ты и взялся за такое многотрудное и чреватое опасностями дело, как фильм» [55]. Чем сильнее индивидуальность автора, тем яснее проявляется его стиль, и наоборот. Поэтому все талантливые произведения самобытны, все бездарные сходны. «Воображение режиссера документируется и становится стилем фильма,— замечает С. Фрейлих...— Постоянство стиля режиссера происходит от необ-

[54] *Ромм М.* Беседы о кино.— М., 1964, с. 170.

[55] *Михалков Н.* Неоконченный разговор о слагаемых стиля.— ИСКУССТВО КИНО, 1978, № 11, с. 100.

ходимости выразить определенную тему. Тему не в смысле фабульности, а в смысле сокровенности, то есть жизнеощущения» [56].

И действительно, многие выдающиеся режиссеры в своем творчестве тяготеют к одной главной теме. С. Эйзенштейн, обозревая свой жизненный путь, пишет:

«Автор, подписывающий эту статью,— автор «своей темы».

И хотя, казалось бы, тематика его вещей на протяжении двух десятилетий скачет по областям вовсе несоизмеримым — от Мексики до молочной артели, *от бунта* на броненосце до *венчания на* царство первого всероссийского самодержца, от «Валькирии» до «Александра Невского»,— это еще автор к тому же своей единой темы.

И [надо] уметь выметать из каждого встречного материал наравне с требованием своего времени и своей эпохи, всегда новый и своеобразный аспект своей личной темы» [57].

«Сейчас я собираю материалы к новому сценарию на современную тему,— писал А. Довженко в своей «Автобиографии».— • Я мечтаю сделать народный фильм о наших сегодняшних людях, о новом и самом главном — о рождении коммунистического общества. Это будет как бы пятнадцатилетний итог моих мыслей и чувствований в кино» [58].

И далее: «Все свои картины я писал с горячей любовью и искренно. Они составляли главнейший смысл моей жизни» [59].

Своя режиссерская тема у В. Шукшина. *Он считал себя* деревенским писателем. Материал для творчества, как признавал Шукшин, накапливался у него в течение 10—11 лет жизни в деревне. Деревенский человек на распутье стал главным персонажем прозы и фильмов Шукшина. «Больше интересует меня история крестьянина,— говорил Шукшин.— Крестьянина, который вышел из деревни... Я так полагаю, поначалу я отваживался удержать крестьянина в деревне, отваживался писать на эту тему статьи, призывать его. Но потом я понял несостоятельность этого дела... Если его жизнь так поведет, он уйдет, не слушая моих статей, не принимая их во внимание... Отсюда переосмысление: ладно, если ты уходишь — то уходи, но не надо терять себя как человека, личность, характер... Когда происходит утрата — происходит гибель человека, нравственная» [60].

У Г. Панфилова также своя режиссерская тема — тема глубины человеческой личности, *как правило, данной в двух* измерениях: в сиюминутном состоянии и в перспективе. Подлинная личность видится на пересечении этих двух координат. Главный герой у Г. Панфилова —двойник. Он (вернее, она) в двух обликах: в при-

[56] *Фрейлих С.* Этюды о стиле.— Искусство кино, 1981, № 9, с. 99.
[57] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т., т. 1, с. 96.
[58] *Довженко А.* Собр. соч.: В 4-х т.— М., 1966, т. I, с 56.
[59] Там же.
[60] *Шукшин В. М.* О своих фильмах.— В кн.: Мосфильм VIII: Размышления о фильмах. М., 1980, с. 230.

вычном, обыденном, обыкновенном и в истинном, неожиданном. Это — Таня Теткина и художница революции; ткачиха из захолустного городка и Жанна д'Арк; чемпионка по стрельбе и мэр города. Герой и идеал совмещены, их изображения накладываются друг на друга, и только тогда просматривается истинное лицо. Истоки приема превращений уходят в глубину традиций, возможно к Марютке «Сорок первого», а может быть, к мотивам Золушки, использованным Г. Александровым и Л. Орловой. Несомненно одно: метаморфозы героинь не окончательны, они обратимы; каждый раз возможен обратный ход судьбы. Поэтому в любом из своих обликов героиня остается сама собой. Только в фильме «Валентина» И. Чурикова не раздваивается в своем собственном облике, сходный с ее жизнью вариант судьбы играет юная Д. Михайлова. Однако и здесь Г. Панфилов не отказывается от совмещенности двойной экспозиции, в сущности одной судьбы: Валентина оказывается прикованной к своей калитке, как Анна к буфетной стойке, у обеих возникает чувство отчуждения к любимому человеку. В этом сходстве двух витков, двух оборотов жизненной спирали есть нечто фатальное, чему не дается достаточного объяснения.

Своя тема у С. Герасимова. Он соизмеряет своего героя, чаще всего молодого человека, с эпохой, и проявляющаяся соразмерность или несовместимость становится художественной мерой личности. Это началось с фильмов «Семеро смелых», «Комсомольск» и продолжается вплоть до «Юности Петра».

У выдающихся художников, как отмечает С. Фрейлих, есть свои «излюбленные ситуации», которые они развивают как лейтмотив картины: «Переплетение побочных тем придает тон, благодаря которому мы различаем голос именно данного режиссера. Собинов, Карузо, Козловский — в каждом случае перед нами тенор, но только это сказать о них — значит еще ничего не сказать, поскольку каждый обладает еще неповторимым тембром, в котором и выражается натура певца. У кинорежиссера тембр проявляется в тоне рассказа, а он складывается из двух вещей: видения кадра и художественной энергии, с помощью которой один кадр переходит в другой. Ситуация, кадр, монтаж — три момента, в которых реализуется „своя тема"»[61].

У С. Эйзенштейна такими «излюбленными ситуациями» является катастрофическое столкновение конфликтных сил, которое в сознании зрителя ощущается как содрогание эпохи. В «Броненосце „Потемкине"» оно повторяется трижды: восстание на корабле, одесская лестница, встреча броненосца с эскадрой — три витка революционной спирали. Так же трижды восстает царь Иван («Иван Грозный») против своих врагов: отроком — против бояр, затем — против патриарха и наконец — против родной крови — брата, утверждая самодержавие, абсолютную власть, сметающую традиционные преграды на своем пути.

[61] *Фрейлих С.* Этюды о стиле.— Искусство кино, 1981, № 9, с. 99.

У А. Довженко высший подъем жизни человека яснее вырисовывается рядом со смертью — сводятся воедино два предела существования. Первоначальный эпизод фильма «Земля» — старик, умирающий среди плодов рядом с играющим внуком,— зерно, из которого развивается вся образная система фильма. Бессмертие рабочего Тимоша, Боженко выявляется отчетливо именно в полосе смерти или смертельной опасности.

Человек у Довженко неразрывен с природой, он всегда как бы в центре мироздания, он приобщен к глубинным тайнам бытия. Старый крестьянин в «Земле» умирает среди прекрасного яблоневого сада, на белом старинном рядне, в белой сорочке. И сам он — «весь белый и прозрачный от старости и доброты [62]. Кончина деда вроде бы не вызвала решительно никакого движения в окружающем мире, замечает Довженко: «Не загремел ни гром, ни роковые молнии не раздирали небес торжественным сверканием, ни бури не повалили с корнями могучих многостолетних дубов» [63]. Только мягко бухнули три *яблока в* траву. Так же тихо сновали покинутые дедом золотые пчелы, так же неподвижно стоял праздничный подсолнечниковый мир. И все же что-то незримо переменилось в этом животворящем пространстве, полном гармонии и красоты: «Непонятное волнение слегка охватило потомков, словно все они внезапно прикоснулись к беспредельности времени и его гармонических законов» [64].

В фильме А. Довженко «Щорс» в сцене мечты солдат перед боем герои революции также соотносятся с пространством мироздания. Они расположились в народной школе на полу на фоне карты земных полушарий. Их лица освещены чистым светом — это прекрасный свет революции. Здесь нет быта, здесь благородная юность, цвет народа мечтает на горном привале. Здесь нет медных пятаков правд, есть чистое золото правды, говорит Довженко. Как в легендах, народных сказаниях, герои становятся бессмертными. Они могут пожелать, чтобы во время боя журавли пролетели в небесах, умеют «заговорить» пулю и даже приказать: «Настя, приснись!» — и невеста снится среди огненной битвы. Щорс мечтает (как мечтал сам Довженко) весь земной шар превратить в сад. И бойцы молчат, как зачарованные, и вся земля перед ними цветет яблоневым цветом.

«История заворожила нас, хлопцы,— продолжал Щорс, глядя куда-то в будущее.— Вот я тоже часто думаю,— пройдут года, завершится революция и заживут люди-братья на земле. Сколько сказок о нас порасскажут, сколько песен о нас пропоют» [65].

У Шукшина человек раскрывается, когда «меняет кожу» — стремится перейти из одного состояния в другое. Этот нравственный сдвиг обнажает подлинную структуру героя, его душу.

[62] *Довженко А. Собр. соч.:* В *4-х т., т. 1,* с. 111.
[63] Там же, с. 113.
[64] Там же.
[65] Там же, с. 228—229.

Н. Михалков говорил о музыкальном ощущении картины, которое появляется в связи с определенной сценой. Фильм «Раба любви» развился из одного из финальных эпизодов сцены гибели героя. У Ольги Вознесенской вымышленный и реальный мир жизни и любви сливаются в смертном видении. Она начинает импровизировать свою собственную жизнь, у нее срывается признание в любви, назначается свидание, «он выезжает на площадь, и его убивают у нее на глазах... А она все так же сидит в кафе, и площадь по-прежнему пустынна, и в ее руках чашечка чаю, который она собиралась допить, но не успела». «И вот от этого нервического одинокого звука фарфоровой чашечки о блюдце,— пишет Н. Михалков,— в этом полуденном зное южного летнего марева, от музыкальной фразы этого эпизода — во мне пошла отмотка назад по всей картине, к самому ее началу» [66]. Таким же ключевым музыкальным аккордом, от которого выстроилась образная партитура всего фильма, стал финальный эпизод «Неоконченной пьесы для механического пианино» — «истерика Платонова и ее разрешение». Для Н. Михалкова главной ситуацией становится эпизод человеческой жизни, когда человек в момент внутренней сосредоточенности как бы слышит голос собственной судьбы — звучание всепроникающего движения бытия.

Для Н. Михалкова главное — найти в человеке самое существенное, его сердцевину, без чего человек неразличим, аморфен, не может считаться состоявшейся личностью.

Во всех фильмах-притчах человек взят в главный, переломный момейт его жизни, в минуту глобального испытания, в процессе той проверки, в результате которой человек может либо выстоять, либо сломаться.

Особый режиссерский стиль С. Юткевича, своеобразие его монтажного мышления определены его широкими связями с миром искусств, особенно с живописью и театром. В ряде его фильмов это проявилось в особой поэтике коллажа — смелого соединения приемов различных видов искусств, различных стилей и жанров. Обращаясь в театре, а затем в кино к воплощению драматургии Маяковского, С. Юткевич глубоко теоретически разработал и практически реализовал идеи синтеза искусств. В драматургии Маяковского, с его точки зрения, полемически отрицались привычные конструкции психологической, бытовой или символической драматургии и применялись все способы воздействия на зрителя, свойственные так называемым «низшим» зрелищным жанрам •— балагану, цирку, эстраде, пародии, уличной частушке, лубку.

С. Юткевичу внутренне близки эти приемы патетического и сатирического преувеличения, которые Маяковский черпал из различных видов народного площадного театра, эта гротесково-буффонная поэтика, способная по-своему выразить философское осмысление человеческой жизни и событий века. С. Юткевич видит, что «клас-

[66] *Михалков Н.* Неоконченный разговор о слагаемых стиля...— Искусство кино, 1978, № 11, с. 91.

сичность» драматургии Маяковского особая, он называет ее «динамической классикой». Маяковский по существу первым применил те принципы «коллажа» и «фотомонтажа», которые были ему дороги в фотоискусстве А. Родченко. Пластическое мышление Маяковского в «Окнах РОСТА», в сценарии мультфильма натолкнуло С. Юткевича на идею *коллажного построения* фильма «Маяковский смеется». Поэтика Маяковского была интерпретирована С. Юткевичем на основе тщательного изучения монтажного мышления Маяковского, проявившегося в «экранных аттракционах» его драматургии, в его ярких пластических выдумках, так много говорящих глазам.

С. Юткевич — неутомимый практик, теоретик и пропагандист «коллажа» как новых поисков многомерного отображения искусством явлений действительности. Полифоническое коллажное построение для него — способ глубинно осмыслить и эстетически освоить социальные явления истории и современности. Это звонкая буффонада, политические лозунги, напряженная лирика, злободневные остроты и метафорические обобщения.

Приверженность теме, склонность к определенным ситуациям связана с отношением к монтажу. Чем своеобычнее авторское видение действительности, тем более четкий отпечаток личности художника несет в себе кадр, тем большей образной плотностью он обладает. Такова, например, выразительность кадра у Л. Шепитько, Н. Михалкова, В. Шукшина, Г. Панфилова, Т. Абуладзе, О. Иоселиани, Ю. Ильенко, И. Бергмана, Ф. Феллини, М. Антониони. Конечно, каждый подлинный художник оригинален, и даже отдельные общие принципы или сходные приемы в конкретном произведении не имеют прямых аналогий. И у каждого художника свои предпочтения.

С. Эйзенштейн пытается почувствовать и передать во времени фильма ритм эпохи в его уникальной значимости. Другие режиссеры ориентируются на ритм человеческих чувств. Длина кадра зависит от содержания, от объема информации: насыщенный информацией кадр требует большей длительности. Но длительность кадра не нейтральна, она обладает собственной выразительностью, воздействует на содержание. Оборванный, не до конца воспринятый кадр вызывает раздражение, активизирует подсознание.

Существует ритм внешний и внутренний. Внутренний ритм, ритмическое чередование душевных состояний героя, выражается игрой актера, внешний ритм — неактерскими средствами. Между этими ритмами должно сохраняться равновесие, динамическая симметрия. Нарастание внешнего ритма при заторможенности или остановке внутреннего воспринимается как монотонность.

Если у режиссера отсутствует ведущая тема или нет достаточно сформировавшегося ее идейно-художественного ядра, то процесс создания фильма, включая и монтаж, имеет более широкие рамки, внутренне менее регламентирован, имеется больше возможностей для импровизации. «...Монтаж не столько завершение сделанного, сколько процесс, причем в известном смысле процесс почти само-

стоятельный, более или менее отграниченный от всего, что ему предшествовало»,— пишет В. Мотыль [67].

Исходя из собственного опыта, В. Мотыль считает литературный сценарий временем художественного созидания, а съемочный период — этапом разрушения. Сценарий намечал один фильм, стихия производства вынуждала снимать несколько иной фильм, а в монтаже словно заново создавался фильм третий. Импровизационный метод съемок требует ориентации на создание относительно самостоятельных блоков будущей картины, асинхронного соединения звука и изображения. В сущности звуковое решение оказывается также мозаичным, звуковые «блоки» используются для заполнения свободного пространства образа. Поскольку асинхронные звуковые образы не требуют жесткого, формально мотивированного сцепления с изображением, то появляется возможность усиления лирического, личностного начала в звуковом, музыкальном решении произведения. Так, в фильмах В. Мотыля появились лирический дневник («Дети Памира»), воображаемые монологи и диалоги с любимой («Женя, Женечка и «катюша»), письма к незабвенной Катерине Матвеевне (написанные Марком Захаровым — «Белое солнце пустыни»).

Импровизационный стиль работы над фильмом тяготеет к принципам «монтажа аттракционов». Знаменательно, что «симфония туманов» и «одесская лестница» в фильме «Броненосец „Потемкин"» стали практическим воплощением идей аттракционного воздействия на зрителя и вместе с тем — примером блестящей кинематографической импровизации.

С. Эйзенштейн пишет:

«Сцена расстрела на Одесской лестнице ни в каких предварительных сценариях или монтажных местах не значилась.

Сцена родилась в мгновение непосредственной встречи.

Анекдот о том, что якобы мысль об этой сцене зародилась от прыгающих по ее ступеням вишневых косточек, которые режиссер сплевывал, стоя наверху под памятником Дюку, конечно, миф — очень колоритный, но явная легенда. Самый «бег» ступеней помог породить замысел сцены и своим «взлетом» вдохновил фантазию режиссуры. И кажется, что панический «бег» толпы, «летящей» вниз по ступеням,— материальное воплощение этих первых ощущений от встречи с самой лестницей.

Кроме того, помогла маячившая в недрах памяти иллюстрация из журнала 1905 года, где какой-то конник на лестнице, задернутой дымом, кого-то рубит шашкой» [68].

В. Мотыль прав, когда, ссылаясь на Г. Александрова, говорит об импровизационном в известной степени характере режиссуры Эйзенштейна. Но это лишь половина истины. А вся истина состоит в том, что импровизация требует ясности поставленной задачи, строгости замысла относительно каждого эпизода или плана. На

[67] *Мотыль В.* Монтаж как процесс.— Искусство кино, 1978, № 7, с. 105.
[68] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т., т. 1, с. 131.

съемочной площадке изменялись не идеи, не замысел, а лишь средства их воплощения, осуществления.

«Я считаю,— писал Эйзенштейн,— что и природа, и обстановка, и декорация к моменту съемки, и сам заснятый материал к моменту монтажа бывает умнее автора и режиссера.

Суметь расслышать и понять то, что подсказывает «натура» или непредвиденные точки в зачатой вашими замыслами декорации.

Суметь вслушаться в то, о чем, слагаясь, говорят монтажные куски, сцены, живущие на экране своей собственной пластической жизнью, иногда далеко за рамками породившей их выдумки,— великое благо и великое искусство...

Но это требует чрезвычайной точности общего творческого намерения для определенной сцены или фазы кинопроизведения. Вместе с этим нужно обладать не меньшей эластичностью в выборе частных средств воплощения замысла» [69].

Да, одесские туманы —импровизация. Но были и написаны десятки страниц режиссерских разработок эпизода траура по Вакулинчику, «решенных на медленно движущихся деталях порта». Система небольших эпизодов, объединенных по степени усиления жестокости (на улице у типографии, на окраине города, возле булочной) , и дала «лестницу», ступени которой образовали ритмы трагедии. Но движение трагедии, ее внутренние ритмы уже жили в душе постановщика, архитектоника лестницы стала лишь их фактурным эквивалентом. Импровизация у Эйзенштейна сочеталась с педантичной строгостью эмоционального содержания сцены.

С. Эйзенштейн относился к тому типу художников, у которых рациональные и эмоциональные истоки формирования образа находились в счастливом равновесии. Поэтому неправомерно преувеличение роли импровизации в его творчестве.

У самого В. Мотыля эмоциональная стихия творчества оказывается преобладающей. Эпизод с таможенником Верещагиным (Павел Луспекаев), получивший вопреки сценарию более заметное и даже непропорционально большое место, явился как раз результатом сильной эмоциональной выразительности. Драки в литературном сценарии отсутствовали, в режиссерском сценарии они лишь намечались. Во время съемок режиссер и актер настолько увлеклись мотивировкой каждой из драк, что линия образа Верещагина стала усложняться, значение образа возросло. Эпизоды были сыграны с такой захватывающей силой, что, про признанию В. Мотыля, не подлежали сокращению, «рука с ножницами опускалась». «На примере «луспекаевской диспропорции»,— пишет В. Мотыль,— я убедился, что «волевой» монтаж в определенных случаях не менее опасен, чем монтажное дилетантство: и в том, и в другом случае за кадром могут оказаться и „откровенья, бури и щедроты души воспламененной чьей-нибудь"» [70].

[69] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т., т. 1, с. 130.

[70] *Мотыль В.* Монтаж как процесс.— Искусство кино, 1978, № 7, с, 110.

Ссылаясь на Эйзенштейна, Мотыль различает два подхода к монтажу материала: подчиненный преимущественно логике развития сюжета; симфонический, оперирующий не умозаключениями, а кадрами и композиционными ходами. Такие кадры свободны от чисто сюжетно- и повествовательно-информационных функций. Расшифровка структуры таких построений остается уделом постанализов[71].

Несмотря на расхождения и полемические преувеличения, большинство режиссеров сходятся во мнении, что только в процессе съемок создаются кадры — реальный материал для монтажа — и только при монтаже, т. е. при сопоставлении не воображаемых, а уже существующих кадров, образуется их взаимосвязь и взаимозависимость, композиционная структура, в пределах которой и выясняется подлинная ценность кадров, эпизодов, сцен, элементов этой структуры на разных ее уровнях.

По отношению к функциям монтажа режиссеров можно разделить на две группы. К первой относятся те, кто на съемочной площадке создает кинокадры-блоки, обладающие значительной идейно-смысловой устойчивостью; в таком случае первоначальный этап монтажа уходит, растворяется в процессе формирования кадра. Режиссеры второй группы более полагаются на интуицию, импровизацию, эмоциональную содержательность кадра, которую трудно планировать и которая возникает лишь в реальном действии актера и в реальной среде этого действия.

В любом случае монтаж — это «слепок» с режиссера, его человеческой сущности, его мировоззрения. «Ведь тело формы моего произведения, в которое я воплощаюсь, неся свою тему, подобно перевоплощению актера,— говорил Эйзенштейн,— тело формы моего произведения, части, члены и органы его есть строй моего сказа, ритм моего танца, мелодия моей песни, метафора моего крика, трактовка моего сюжета и образ моего мировосприятия в целом, которыми я выражаю, как актер руками, ногами, голосом и блеском своих глаз, то, чем и он и я в нашем творчестве одинаково внутренне одержимы!

Цвет, ритм, действие актера, выражение темы, сфотографированной цельной мизансценой, фонограммой звука или пластическим образом кадра, единым куском или мелконарезанной монтажной фразой и т. д.,— вот набор инструментов моего оркестра.

Безгранично разросшийся, но растущий из малого оркестра с ...партитурой безмолвной мысли, слова и интонации, мимики и жеста, и, наконец, бега мизансцены...

Из нее растущая, из нее черпающая, в нее вслушивающаяся партитура композиции синтетического тонфильма — основа монтажа всех средств и сфера ее воздействия»[72].

[71] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т., т. 2, с. 265—266.
[72] Там же, с. 482—483.

ХУДОЖНИК КИНО



Развитие искусства художника кино
Художник и сценарий
Декорации
Костюм
Грим

Художник организует в фильме материальную среду, в которой действуют герои, а также участвует в формировании внешнего облика персонажей, начиная от костюма и кончая гримом.

РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА ХУДОЖНИКА КИНО

• Развитие искусства художника кино определяется в первую очередь формированием декорационного искусства, создающего игровое пространство для актеров. Проследим в истории мирового кино основные этапы поисков новых форм декорационного искусства.

Пальма первенства в этой области постановочного мастерства принадлежит итальянским художникам-архитекторам, которые начиная со второго десятилетия XX века создавали грандиозные и пышные декорации, не написанные на холсте, как это было у французских постановщиков, например у Ж. Мельеса, а специально сконструированные и построенные на натуре. Объемные декорации вызывали к жизни новый способ съемки аппаратом, установленным на тележке. По свидетельству Ж. Садуля, съемка с тележки впервые в мире была применена при постановке фильма «Кабирия» испанцем Сегудо Шомоном, работавшим ранее у Патэ. «Аппарат, установленный на тележке,— пишет Ж. Садуль,— перемещался параллельно декорациям, подчеркивая их и тем самым создавая у зрителя ощущение их рельефности» [1].

Американский режиссер Д. Гриффит для своего фильма «Нетерпимость» построил громадные декорации. Вавилонский дворец увенчивался башнями высотой 70 метров. В сцене «Пир Валтасара» участвовало четыре тысячи человек, и оператору Б. Бицеру пришлось снимать эту грандиозную сцену с закрепленного воздушного шара. «Вавилонские стены высотой с четырехэтажный дом были не бутафорские, а подлинные, и две колесницы могли на них свободно разъехаться. За пределами этого дворца Гриффит построил Париж XVI в. и Иерусалим времен Христа. 60 тысяч статистов, рабочих, актеров, плотников, техников и т. д. должны были

[1] *Садуль Ж.* История киноискусства.— М., 1957, с. 96.

работать для создания этих сооружений в течение 22 месяцев и 12 дней» [2]. После «Нетерпимости» трудно было поразить кого-либо масштабами постановки.

Заметным явлением в киноискусстве 20-х годов стало проникновение в него экспрессионизма. В 1920 году три художника-экспрессиониста из группы «Der Sturm» Герман Варм, Вальтер Рериг и Вальтер Рейман сделали декорации для фильма «Кабинет доктора Калигари» (режиссер Р. Вине), изображавшие деформированный мир покосившихся домов, капризно изломанных улиц с вытянутыми углами. Об этом фильме можно сказать, что он был сначала нарисован, а потом снят. Декорации были написаны на полотне, и в процессе съемок актер вписывался в декорацию, подчиняясь законам причудливой фантазии художников. Декорации подчеркивали состояние человеческого сознания в послевоенной Германии 20-х годов, когда, казалось, мир потерял гармонические формы и подвергся чудовищным и угнетающим превращениям. Экспрессионизм коснулся и советского кино, его влияние *сказалось,* например, на постановке «Шинели» Н. В. Гоголя Г. Козинцевым и Л. Траубергом.

Подлинные открытия в области декорационного искусства совершил Ч. Чаплин. Он в декорациях открыл комические свойства, превратив предметы, детали обстановки и целиком декорации в персонажей фильма, придав им способность совершать самостоятельные действия. Машина в «Новых временах» господствует над человеком, издевается над ним, механическая «кормилица» хочет либо превратить его в механическое существо (конвейер), либо поглотить, упрятать в свою механическую утробу (огромные шестерни). Кровать у Чаплина упрямится, не хочет раскладываться («Час ночи»), меч статуи пронзает штаны («Огни *большого* города»), изба качается, вот-вот рухнет в пропасть («Золотая лихорадка»). «Подобно тому как общество принимает Чарли лишь на время и каждый раз в результате какого-либо недоразумения, так и предметы оказывают ему сопротивление всякий раз, как он пытается использовать их по назначению, но их социальному назначению...» — пишет А. Базен [3]. Символическое неповиновение предметного мира вызвано альтруизмом Чарли, его отчаянным желанием помочь всем несчастным, а это противоречит законам капиталистического мира, в котором действует герой Чаплина.

Новое время в декорационном искусстве пришло вместе с советским кино. Однако советский кинематограф появился не на пустом месте, некоторые достижения он заимствовал из дореволюционного киноискусства.

В дореволюционном кино в первые годы его существования вообще не было профессии художника. Предприниматели стремились снимать фильмы с минимальными затратами, нередко при помощи съемочной группы из нескольких человек. «Режиссер в своем лице

[2] *Садуль Ж.* История киноискусства, с. 127.
[3] *Базен А.* Что такое кино? — М., 1972, с. 66.

олицетворял и автора-драматурга, и администратора-антрепренера, и кассира, и собственного ассистента,— пишет о тех днях Ч. Сабинский.— Если к этому добавить, что иногда ему самому приходилось вертеть ручку аппарата и возиться с осветительной аппаратурой, то приблизительно перечислим те функции, которые «магу и волшебнику» режиссеру приходилось выполнять и в ущерб картине и в ущерб своему творческому росту» [4].

В начальный период своего развития дореволюционное кино в оформлении картины механически следовало за театром, позаимствовав у него и терминологию («декорация», «мизансцена», «реквизит» и т. п.). Первые декорации были нарисованы на холсте и рассчитаны на съемку с одной точки. «Дело это было нелегкое,— вспоминает А. Ханжонков о работе художников-декораторов,— так как на полотнах, натянутых на брусках, приходилось писать все, что необходимо было режиссеру в той или иной сцене. Так, например, на декорации опочивальни дочери боярина Орши были нарисованы две бревенчатые стены, на одной из них было маленькое окно, а на другой — дубовая дверь с железными скобами. Кроме того, на стене красовалась полка с разной древнебоярской резной утварью, а в углу целый иконостас с горящей перед ним лампадой. Все впадины и выпуклости также изображались графически, принимая в расчет заранее определенную точку установки аппарата. Двери же, через которые должны были входить действующие лица, также делались из полотна, натянутого на бруски, и к дрожанию подобных сооружений зрители относились настолько же просто, насколько в театре — к суфлерской будке» [5].

Писали не только утварь, но и солнечный свет, пейзаж, небо, деревья, холмы, горы, реки, даже подводное царство и русалок. Для богатых, «роскошных» постановок кадр набивали дорогостоящей мебелью. А в целях предельной экономии ограничивались фоном из черного бархата, перед которым устанавливали нужный предмет обстановки, например диван или стол.

Г. А. Мясников указывает три направления в развитии кинодекораций в русском дореволюционном искусстве: продолжение театральных и живописных традиций (Ч. Сабинский, Е. Фестер и др.); заимствование опыта фотоателье и стремление избежать влияния театра (С. Козловский, В. Рахальс и др.) и, наконец, поиски оригинальных методов — «использование сукон с введением отдельных деталей обстановки, легко перемещаемых во время съемки (Е. Бауэр, В. Егоров, В. Баллюзек и др.)» [6].

Прогрессивным явлением в постройке декораций было изобретение так называемого фундуса. Этот способ открыли в 1913 году

[4] Цит. по кн.: *Мясников Г. А.* Очерки истории русского и советского кинодекорационного искусства.— М., 1973, с. 8.

[5] *Ханжонков А.* Первые годы русской кинематографии: Воспоминания.— М., 1937, с. 35.

[6] *Мясников Г. А.* Очерки истории русского и советского кинодекорационного искусства, с. 30.

почти одновременно, независимо друг от друга, художники Б. Михин и Ч. Сабинский. Фундус — это система декорационных деталей, из которых составляется декорация. Постоянными остаются элементы декорации, но они комбинируются (а также окрашиваются и отделываются) всякий раз по-иному, в зависимости от замысла художника.

Художественные достоинства декорационных решений в большинстве фильмов были невысоки. Выделялись декорации отдельных мастеров, особенно Е. Бауэра. «Планируя интерьеры гостиных и кабинетов, художники стремились отойти от законов сценической коробки. Они искали разнообразия в линиях и изломах стен, старались избегнуть прямой плоскости перед зрителем, вводили анфилады комнат, украшали стены арками, нишами» [7].

Однако даже декорации Е. Бауэра нельзя считать вполне художественно оправданными, нередко они становились самоцелью и заслоняли собой актеров. «Он строил величественные палаццо, дворцы, виллы, обширные, замысловато обставленные залы и не менее обширные кабинеты и будуары»,— пишет о Бауэре Н. Иезуитов [8]. В «Грезах» он соорудил театральный четырехъярусный зал, в «Набате» построил огромный кабинет. Сооружая декорации, режиссер порою не заботился о соответствии их быту персонажей. В «Пламени неба», например, жизнь профессора астрономии отличалась царской пышностью. Режиссер давал волю своей декоративной фантазии, его мало интересовала жизненная достоверность. Из деталей декоративного украшения Бауэр особенно увлекался колоннами. «Смеялись над тем, что режиссер готов был ставить колонны в прихожей, спальне, кухне и телефонной будке,— пишет Н. Иезуитов.— И он действительно ставил их повсюду, любуясь профилями героинь на фоне колонн, освещенных с одного боку и тем самым придававших кадру мягкую глубину» [9]. При помощи колонн, ниш, кресел, поставленных в глубине декорации, режиссер добивался выразительной объемности пространства в кадре.

Советское киноискусство, используя отдельные достижения дореволюционного кино, с первых лет своего существования искало новые пути и формы для отражения происходящих исторических событий. Рамки традиционных жанров не могли выдержать напора новой действительности, а декорации, представляющие роскошные рестораны, гостиницы, фешенебельные особняки, будуары актрис и светских красавиц, где разыгрывались сцены любви, ревности, встреч и прощаний, не подходили для изображения действий революционных масс. Поэтому рождающееся советское киноискусство обратилось к хронике, героем которой были народные массы, а сценой — улицы и городские площади, места митингов, демонстраций и классовых боев.

[7] *Иезуитов Н.* Киноискусство дореволюционной России.— В кн.: Вопр. киноискусства, 1957, с. 276.
[8] Там же, с. 286.
[9] Там же.

Уже фильм Л. Кулешова «На красном фронте» (1920) был хроникально-игровым, снимался на польском фронте, а некоторые кадры из картины вошли затем в документальные фильмы.

В картине С. Эйзенштейна «Стачка» действие происходило на улицах и площадях, на территории завода и в помещении полицейского участка. Фильмом «Броненосец „Потемкин"» утвердилось направление документальной достоверности обстановки действия в советском кино, а изображение самого броненосца, его силуэта, его машин, механизмов, орудий явилось образным воплощением революционной мощи народа. В работе над лентой принимал участие художник В. Рахальс.

Становление декорационного искусства в последующие годы определялось несколькими факторами: развитием кино — от немого до звукового; формированием жанров, особенно исторического, историко-революционного; созданием фильмов о современности; совершенствованием изобразительных средств.

Двадцатые годы — время пробы молодых сил — отличаются широким диапазоном творческих исканий: от реалистической, психологически убедительной среды, созданной художником С. Козловским в фильме «Мать» (режиссер В. Пудовкин, оператор А. Головня), до экспрессивной выразительности «Шинели» (режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг, оператор А. Москвин, художник Е. Еней) с пустынными улицами, контрастом света и тени, мистическим обликом вещей.

Освоение звука кинематографом привело к перегруппировке его выразительных средств: на первый план выдвинулся говорящий актер, и киноаппарат, связанный необходимостью следовать за словом, утрачивает былую свободу пластической выразительности. Однако в лучших картинах этого периода происходит, хотя и не полное, ее возрождение. В фильмах «Юность Максима» и «Выборгская сторона» (режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг, оператор А. Москвин) художник Е. Еней участвовал в создании образа многоликого Петербурга — города рабочих окраин и богатых особняков, города в нэповском обличье, несовместимостью этих ликов подчеркивая историческую миссию революции.

Художник Н. Суворов в картинах «Депутат Балтики», «Великий гражданин», «Гроза», «Петр I» расширяет функции декораций, добиваясь не только типической достоверности окружающей среды, но и социально-психологической характеристики персонажей посредством выразительной обстановки действия. В «Грозе» (режиссер В. Петров, оператор В. Гарданов) петляющие улицы, глухие переулки, дома, упрятанные за остриями частоколов, создают образ темного царства, боящегося дневного света, В ленте «Петр I» (режиссер В. Петров, оператор В. Гарданов) столкновение царя-реформатора с боярской косностью в изобразительном решении воплощается в контрасте стройной ясности очертаний Петербурга и тесных, душных боярских хором.

Масштабность революционных событий удачно выражает в своих декорациях опытный художник В. Егоров в фильме «Мы из

Кронштадта». Постановщики исходили из образа, подсказанного сценарием: «Кронштадт — это тысячи метров ладожского гранита, это колоннады петровских дворцов, это стена, вставшая поперек моря». «От строчки «стена, вставшая поперек моря» и появились гранитные, уходящие вверх стены, суровые, похожие на неприступные бастионы, гранитные спуски, старинные форты, бетонные плиты причалов, строгие перспективы узких каналов, позеленевшей старинной кладки и т. д.» [10],— вспоминает режиссер картины Е. Дзиган. Декорации В. Егорова отличаются монументальностью. Мощью веет от стальной корабельной башни, господствующей над палубой. Тусклый отблеск дымного неба на мокрой плоскости мостовой, набрякших бревнах забора, зябко повисшие ветви деревьев, остро торчащие *мачты кораблей*—все *это создает* атмосферу тревоги.

В годы Великой Отечественной войны художники Л. Мильчин в «Нашествии», Н. Суворов в фильме «Она защищает Родину», Е. Еней и А. Фрейдин в картине «Человек № 217» стремились выполнить декорации как эмоциональный документ, свидетельство обвинения фашизму.

Новый этап в развитии советского киноискусства начинается в середине 50-х годов, когда в кинематографию вливается поток свежих сил. Намечается новый аспект в решении военной темы: война изображается не только как общенародное бедствие и борьба, но и как индивидуальное, личное переживание.

Художник Е. Свидетелев в эскизах декораций к фильму «Летят журавли» (режиссер М. Калатозов, оператор С. Урусевский) для передачи эмоциональной окраски времени использует дважды одну и ту же декорацию: первый раз в мирное время, второй — в годину войны. Два сходных, но разных по настроению образа объединены восприятием человека, вступившего в войну. В ленте «Баллада о солдате» (режиссер Г. Чухрай, операторы В. Николаев, Э. Савельева) художник Б. Немечек совмещает балладную обобщенность русского пейзажа с особенностями индивидуального восприятия (экспликация к эпизоду поединка человека и танка). Художник И. Новодережкин, работая над изобразительным решением фильма «Судьба человека», не только передает атмосферу действия, но и предлагает мизансцену, раскрывающую образ героя. Художники А. Фрейдин в картине «Высота» (режиссер А. Зархи, оператор В. Монахов), М. Богданов, Г. Мясников в фильме «Первый эшелон» (режиссер М. Калатозов, оператор Ю. Екельчик) успешно осваивают современную тему, соединяя в декорациях документальную точность деталей с романтической перспективой.

В конце 50 — *начале 60-х годов* Б. Маневич, И. Каплан, П. Пашкевич, Е. Еней, А. Пархоменко, Е. Свидетелев, А. Борисов, М. Ромадин, Е. Куманьков успешно работают над эскизами к классическим произведениям А. Чехова, Ф. Достоевского, Л. Толстого,

[10] *Дзиган Е.* Индивидуальность режиссера и творческий коллектив.— В кн.: Мосфильм. М., 1959, вып. 1, с. 119.

М. Булгакова и др. Создание выдающихся фильмов-экранизаций — свидетельство высокой зрелости советского кино, а также и декорационного искусства как его органического компонента.

В 60—70-х годах плодотворно работали в постоянном творческом содружестве режиссер Н. Михалков с художником А. Адабашьяном, режиссер Г. Панфилов с художником М. Гаухманом-Свердловьш, Л. Шепитько с Ю. Ракшой. Ю. Ракша настолько был потрясен сценарием «Восхождения», что, прочитав сценарий, в тот же вечер принялся за эскиз-портрет Сотникова перед казнью. Этот портрет стал основой для поисков актера, и Плотников был найден и утвержден на роль буквально по эскизу.

В фильмах Н. Михалкова, П. Лебешева, А. Адабашьяна «Раба любви», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Несколько дней из жизни Обломова» изящество, тонкость пластического решения обусловлены гармоническим сочетанием творческих почерков, стилистической гармонией в работе режиссера, оператора и художника.

Режиссер С. Бондарчук, оператор В. Юсов и художник Ф. Ясюкевич в фильме «Они сражались за Родину» создали обобщенный образ родной земли, величественной и трагической.

Творчество современных художников советского кино отличается широтой стилевых поисков, возросшим профессионализмом образных решений. Заметных успехов добиваются П. Пашкевич, А. Борисов, И. Новодережкин, М. Ромадин, Д. Эристави, В. Руруа, Э. Қолонтаров, Ш. Абдусаламов, Е. Ганкин, Е. Игнатьев и др.

ХУДОЖНИК И СЦЕНАРИЙ

Художник — первый, кто призван видеть изначальные элементы будущей картины. На *основе сценария он* должен определить стилистику произведения, найти характер среды, наметить облик персонажей, создать эскизы декораций, костюмов. Найденные талантливыми художниками решения переходят в фильм часто без существенных изменений. Например, художник И. Новодережкин для ленты «Судьба человека» создал эскиз крематория: четырехугольное сооружение с громадной квадратной трубой, торчащей среди пустого пространства; к крематорию выстроилась черная очередь, и по направлению движения этой очереди из трубы стелется тяжелый черный дым. В фильме решение уточняется — к крематорию лучеобразно сходятся три очереди, это усиливает образ, крематорий видится еще более прожорливым, дым вначале вырывается прямо вверх, а потом уже низко стелется, заволакивая пространство. Однако суть образа, найденного художником, не меняется — фашизм предстает в виде Молоха, жадно пожирающего человечество.

Художник стремится прежде всего добиться жизненной достоверности своего видения фильма. Так же, как режиссер и оператор, подготовку к работе над картиной он начинает с изучения мате-

риала. Если это исторический фильм, то художник обращается к документам и произведениям искусства, отражающим эпоху. Картина о современности требует пристального, вдумчивого наблюдения за развитием самой действительности. Собирая материал для картины «Первый эшелон», художники М. Богданов и Г. Мясников отправились на целину. Литературный сценарий был написан Н. Погодиным в то время только на одну четверть, но режиссер М. Калатозов четко выразил свое требование: реалистически воссоздать условия трудной жизни людей, в которой мужают характеры, сплачиваются коллективы, возникают светлые чувства. «В декорационном оформлении этой атмосфере надо было придать наглядность,— вспоминают М. Богданов и Г. Мясников.— Мы привлекли в союзники «драматизм» погоды (дождь, грозовое небо). Свой «вклад» должны были внести ночь, черная земля, иногда утопавшая в дождевых лужах, максимально «обжитые» костюмы...» [11] Художники вели дневники, делали зарисовки, снимали фотографии и диапозитивы.

Сбор материала для фильма — это не только изучение материальной среды: быта, предметов, окружающих человека, пейзажа, архитектуры, интерьера, условий работы, инструментов,— но и фиксирование найденного материала в виде дневниковых записей, фотографий, зарисовок, этюдов, набросков, диапозитивов и т. д.

Когда материал собран, художник уже ориентируется в мире предметов и их изображений, но в его распоряжении еще только заготовки, разрозненные облики вещей, среди которых царит хаос, нет еще единого образа. В поисках образа художник исходит из режиссерского замысла. Каждый мастер вырабатывает свою манеру сотрудничества с художником.

А. Довженко требовал от декораций образности, художественного решения в стиле режиссерского замысла. Художники А. Борисов и И. Пластинкин вспоминают, что Довженко, часто беседуя с ними, подчеркивал свою приверженность к обобщенно-поэтическому видению действительности. Подготовленную художником разработку эпизода «Воспоминания генерала Федорченко» режиссер критиковал именно за отсутствие широких поэтических обобщений. Эскиз «Мать, качающая колыбель» А. Довженко дополнил — по краям кадра — изображением мчащейся красной конницы и горящего села. В эскизе «Отрочество» был нарисован мальчик, везущий с отцом сено на лодке. А. Довженко предложил изобразить здесь «ладью жизни» — со свечой в руках мальчик плывет на лодке по бесконечной водной глади мимо условных берегов.

При постановке «Сюжета для небольшого рассказа» художники А. Спешнева и Н. Серебряков стремились «примирить» современное представление об интерьере с историческим соответствием быту чеховского времени. «Мы старались выразить дух вещей и обстановки, а не дать копию самих этих вещей и обстановки»,—

[11] *Богданов М., Мясников Г.* Жизнь и ее воспроизведение художниками фильма.— В кн.: Мосфильм. М., 1959, вып. 1, с. 161.

говорили художники [12]. В картине используется плоскостная композиция, и само произведение представляется движущейся иллюстрацией, воссоздающей навсегда ушедшую жизнь.

Режиссер фильма «Коммунист» Ю. Райзман в первой беседе с художниками М. Богдановым и Г. Мясниковым рассказал о своем видении темы, о принципах ее решения — показать судьбы людей на фоне исторических изменений. Второй план «должен быть насыщен социальными событиями, приметами времени... Он должен быть драматически напряженным и динамичным. Романтика времени, высокие идеалы, ради которых совершаются подвиги, должны перекрыть личную драму. Хотя герой-коммунист Губанов гибнет, но у зрителя не должно оставаться пессимистического чувства. Образы Василия Губанова, Дениса, Федора наделены романтическими чертами... Отсюда следует вывод: среда действия в соответствии с характеристикой образов действующих лиц и событий должна быть приподнята, обобщена и заострена» [13].

Итак, поиски образа фильма художником — это поиски живописных эквивалентов картины, соответствующих режиссерскому видению.

Многие опытные художники пользуются рисунком для того, чтобы найти основные элементы будущего изображения. Художник В. Дементьев создал выразительный эскиз «Эвакуация» к фильму «Иван Макарович» (режиссер И. Добролюбов). Неуравновешенная композиция: навес, закрывающий небо; пересекающиеся под разными углами линии опорных столбов, стволов зениток, контура крыши сарая, расположенного в глубине; хаотичность темных пятен на белесом фоне — все это создает атмосферу напряженной тревоги и ожидания.

Режиссеру С. Эйзенштейну было свойственно графическое «провидение» фильма, умение мыслить рисунками. Эйзенштейн вспоминает, что образы фильма беспрерывно появлялись перед его внутренним взором еще задолго до начала съемок: «Возникают зарисовки. Они не иллюстрации к сценарию. И еще меньше — украшение книжки. Они •— иногда первое впечатление от ощущения сцены, которая потом сценарно с них списывается и записывается. Иногда — паллиатив возможности уже' на этом предварительном этапе подсмотреть поведение возникающих действующих лиц...» [14] В его графической разработке к фильму «Иван Грозный» преобладает психологический анализ драматических и трагических ситуаций, переломных в судьбе персонажей. Борьба Ивана Грозного за единство государства против боярского самоуправства вырисовывается как цепь кровавых и зловещих событий. В рисунках возникает трагическая фигура Грозного, переданная при помощи острых углов, резких изломов линий,— то распластанная (сцена покая-

[12] *Долинский М.* От замысла — к фильму.— М., 1969, с. 19.
[13] *Мясников Г. А.* Художник кинофильма.— М., 1963, с. 45.
[14] *Эйзенштейн С.* Мои рисунки.— В кн.: Мосфильм. М., 1959, вып. 1, с. 211—212.

ния), то изломанная (сцена исповеди), то бессильно упавшая (эскиз для пролога). Сумятица линий и поз живописует судорожные метания самодержца. Особенно выразительно композиционное решение финального эпизода «Александровская слобода». Гигантская согбенная, как бы надломленная, фигура царя нависает над бесконечной черной вереницей людей, не то неся благословение простертой рукой, не то воспаряя коршуном.

Когда материал изучен, художник нередко приступает к раскадровке, зарисовывая все кадры будущей картины *,

ДЕКОРАЦИИ

Декорации — это павильонные или натурные сооружения, образующие материальную среду, в которой действуют герои фильма. Декорации являются одним из средств воплощения идейно-художественного замысла кинопроизведения **.

Декорация должна быть слепком определенного времени (прошлого или современности) и верно отражать характер архитектуры, предметов быта и т. д. Вместе с тем художник не просто «копирует» эпоху. Декорационное решение обычно сочетает в себе обобщенный образ эпохи (архитектура, интерьер) с характерными для нее выразительными деталями. Квартира чеховского времени, например, была загромождена вещами. В фильме «Сюжет для небольшого рассказа» в эпизоде визита Чехова-врача к купцу зритель видит перед собой лишь плоскость стены, а на ее фоне — огромную кровать со множеством подушек и возлежащего на ней дородного мужчину.

Декорация характеризует и персонажей. Художник И. Шпинель в эскизе «Тронный зал короля Сигизмунда» к картине «Иван Грозный», помещая маленькую фигуру короля на троне посреди громадного пышного зала, стены которого украшены гигантскими фресками, изображающими рыцарские подвиги, иронизирует над польским правителем. Длинные кельи, узкие переходы дворца, внезапные повороты, низкие массивные потолки, таинственные углы,

* Г. А. Мясников называет цифру 400—500 кадров-рисунков, которые создаются для фильма *(Мясников Г. А.* Художник кинофильма, с. 62).

** Некоторые теоретики кино (например, М. Мартен, Е. Плажевский) декорацией считают и натуру, выбранную для съемки в фильме. В советском киноведении такие съемки называются *натурными.*

Художник не «копирует» эпоху, не стремится вызвать музейный интерес к декорации. Декорационное решение обычно сочетает в себе обобщенный образ (архитектура, интерьер) с характерными для эпохи выразительными деталями.

«Сюжет для небольшого рассказа»

Декорация становится элементом драматического действия, зримо передает трагическую разделенность героев.

«Мать Иоанна от ангелов»

колеблющиеся тени воссоздают не только атмосферу боярских козней, но и методы борьбы защитников старины.

Декорации создают определенную эмоциональную среду — радостную, угнетающую или нейтральную. Дождь и грозовое небо, низкие облака ассоциируются с печалью или тревогой, чистое и высокое небо вызывает мысли о свободе и радости.

Иногда, особенно в коммерческих зарубежных фильмах, пышность дорогостоящих декораций связана с рекламными целями («Бен-Гур», «Клеопатра») или используется для создания образа фантастического мира («Новый Франкенштейн», «Кинг-Конг»).

В отдельных случаях декорации поднимаются до реалистического символа, как в американском фильме «Пролетая над гнездом кукушки» (режиссер М. Форман), где металлические решетки, окружающие здание психиатрической лечебницы, символизируют границы мира, в который заключено существование человека и из которого нет выхода.

Наряду с декорациями в фильмах снимается *натура,* т. е. естественный городской или сельский пейзаж. Очевидно, к натуре следует также отнести здания, мосты, лестницы и другие объекты, которые могут быть сняты в качестве среды. Например, фильм О. Иоселиани «Пастораль» снимался в обычной грузинской деревне.

При натурных съемках природа может превращаться в одного из героев картины, как, например, пустыня в лентах «Алчность» Э. Штрогейма, «Тринадцать» М. Ромма. В картине Л. Кулешова «По закону» вода изолирует героев. Режиссер Ю. Ильенко, в прошлом оператор, чрезвычайно важным для фильма считает поиски выразительной натуры. Для картины «Вечер накануне Ивана Купалы» нужно было найти болото. Было изъезжено и осмотрено много мест, но безрезультатно. И вот однажды, будучи у знакомых, режиссер оказался за селом. Он вспоминает: «Забрел в какой-то жуткий, абсолютно бездонный овраг. Спустился на его дно, словно в преисподнюю, и ахнул: это было то, что я так долго искал. И сразу все стало на свои места. Географическая среда — бездонный овраг, провалы в землю — помогла конкретизироваться главному пластическому и философскому замыслу фильма. Провалы — это бездны в человеческой совести, это ощущение преисподней, которая живет в душе человека, совершившего зло, это бесконечное падение в бездну, безнадежное карабкание по осыпающимся склонам» [15].

[15] Цит. по: *Фомин В.* Пересечение параллельных, с. 86.

Декорация не только характеризует место действия, в ней может быть воплощен реалистический символ.
«Помни имя свое»

Природа порой становится действующим лицом фильма, влияет на судьбы его героев.
«Степь»

Однако далеко не всегда природа преподносит такие подарки, чаще натуру приходится декорировать, гримировать. Классический пример — съемки ледовой битвы летом в процессе работы над фильмом «Александр Невский». Были выкопаны яблони в садах на Потылихе *, а землю покрыли густым слоем мела и жидкого стекла. Так возникла арена ледового побоища. «Искусственная зима удалась...— писал С. Эйзенштейн.— Мы не «солгали» зимы, заставляя верить стеклянным сосулькам и бутафорской подтасовке неподдельных деталей русской зимы. Мы взяли от зимы лишь главное — ее звуковую и световую пропорцию: белизну грунта при темноте неба» [16]. В подобных случаях натура в определенной степени становится декорацией, природа перед киноаппаратом предстает в неузнаваемом виде.

И декорация и натура становятся объектом изображения, материалом произведения, образуют среду для действия персонажей. В кино наряду с декорациями используется *бутафория* — различные предметы (лепка, скульптура, ювелирные украшения, ордена и т. д.), имитирующие подлинные, но изготовленные из более дешевых и легких материалов.

КОСТЮМ

Костюм называют декорацией человека. Это верно только отчасти, если слово «декорация» понимать как производное от латинского «decoro» — украшаю. Костюм не только украшает. Он выражает социальную, историческую, национальную принадлежность героя, отражает его характер и общественное положение, возрастные особенности.

Костюм в фильме характеризует эпоху, профессию, социальное положение, судьбу, характер героя путем соотнесения с модой, личностью актера, с одеждой окружающих, местом, временем и обстоятельством действия.

Костюм не является изобретением кинематографа, он заимствован у театра. Герои первого русского игрового фильма «Понизовая вольница» («Стенька Разин») А. Дранкова были одеты в костюмы, взятые напрокат в театральной костюмерной.

Однако кино в соответствии с документальной природой изображения менее свободно в использовании костюма, чем театр, и преимущественно стремится к достоверности в одежде героев. Проблема соответствия костюма эпохе возникает прежде всего при создании исторических фильмов. Чем более удалена от современности эпоха действия, тем большие трудности встречают кинематографисты. С одной стороны, в их распоряжении все меньше достоверных сведений, прежде всего иконографического материала, с другой — слишком непривычные костюмы ушедших эпох могут показаться настолько странными, что привлекают к себе чрезмерное

* Там находилась киностудия «Мосфильм».

[16] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т.— М., 1964, т. 1, с. 174.

внимание в ущерб содержанию фильма. Поэтому авторы исторических картин не пытаются в костюмах дать слепок эпохи, а прилагают усилия к тому, чтобы в существенных особенностях костюма образно передать ее своеобразие. При постановке «Гамлета» режиссер Г. Козинцев и художник С. Вирсаладзе добивались того, чтобы костюмы были историчны лишь по силуэту, а вовсе не в деталях. Перед авторами стояла задача не только напомнить об эпохе, но и приблизить ее к современности. Поэтому у Гамлета должна была быть современная стрижка, куртка. Таким и появился Гамлет на экране — в черной куртке и облегающих панталонах. Чрезмерно широкие плечи и худые ноги в обтягивающих панталонах придавали фигуре парадоксальное сочетание впечатляющей мощи и пугающей хрупкости.

Чем ближе историческая эпоха к современности, тем меньше в ней археологических красок, тем более в костюмах преобладает ее духовная сторона, ее эмоциональный облик. В эскизе костюма Чапаева к одноименному фильму художник И. Махлис, лишь намечая основные части костюма — гимнастерку, галифе, сапоги, портупею, бурку,— при помощи прямых «летящих» линий, геометрически четкого, энергичного рисунка живописует вихревую атмосферу времени, которое вынесло на своем гребне легендарную фигуру народного полководца.

Исторические детали костюма помогают зрителю ориентироваться во времени действия. Погоны, сменившие петлицы в мундирах солдат и офицеров Советской Армии, превратились в реальный признак различных периодов Великой Отечественной войны. Характерно, что костюм иногда приобретает образное значение и в документальном кино. В фильме «Суд народов» есть эпизод подписания акта капитуляции фашистской Германии. Фельдмаршал Кейтель входит в зал, где собрались представители союзных держав, с фельдмаршальским жезлом и в сопровождении свиты офицеров и генералов. Однако воинские почести ему не оказывают. И в этом был символический акт: знаки отличия фашистской армии, фельдмаршальский мундир Кейтеля становились отныне приметами преступника.

Историческая достоверность костюма соблюдается более тщательно, если ее признаки широко известны. В других случаях костюмы не только не имеют связи с исторической эпохой, но и произвольно заимствуются из современности. Мацек в фильме А. Вайды «Пепел и алмаз» одет в джинсы, куртку, носит темные очки. Послевоенной Польше джинсы были неизвестны, а темные очки вошли в моду в результате подражания молодежи облику героя Збигнева Цыбульского. Артист сыграл Мацека таким, каким могли его себе представить молодые люди конца 50-х годов.

Иногда нарушение исторической достоверности в костюмах вызывается техническими условиями. Шведы во время русско-шведской войны носили синие мундиры, русские — зеленые. В черно-белом фильме синий и зеленый цвета превратились бы в плохо различимые оттенки серого. Ради интересов зрителя шведские сол-

даты были одеты в белое, что позволило их легко отличать от русских воинов.

Костюмы меняются не только исторически, они обусловлены также и географически — местом действия. Кимоно напомнит о Японии, феска — о Турции, чалма — о мусульманских странах, тюрбан — об Индии, сомбреро — о Мексике и т. д. В этом отношении костюм становится также и своеобразным географическим знаком. В фильме «Не промахнись, Асунта!» героиня М. Витти появляется во Франции, одетая в черное платье сицилийской деревенской девушки. Приобщение к новой среде знаменуется сменой костюма — на Асунте туфли на высоких каблуках, короткая юбка и парик.

В коммерческих фильмах этнографические и исторические костюмы используются не с целью реалистического изображения действительности, а как одно из средств создания экзотического зрелища. В голливудском фильме «Шейх» Рудольфо Валентино был одет в причудливый костюм: в нем сочетались кавалерийские сапоги со шпорами, расшитый золотом тюрбан, бурнус, подчеркивавшие черные глаза и смуглую кожу актера.

Костюм может социально характеризовать героя, приобщая его к определенному классу, сословию или социальной группе. Богатая, модная одежда ассоциируется с социальным благополучием, лохмотья — с катастрофическим положением героя. Социальную значимость костюма очень тонко чувствовал Ч. Чаплин. Узкий пиджачок, спадающие штаны, непременный котелок и тросточка — это костюм изгоя, который мечтает стать буржуа. Один раз Чаплин позволяет своему герою пережить эту метаморфозу: в «Золотой лихорадке» Чарли становится миллионером, одевается с иголочки и автоматически приобретает уважение пассажиров и команды парохода, где он появляется.

В «Великом диктаторе» социальная сила костюма подвергается осмеянию: в мундире фюрера еврей парикмахер вызывает всеобщее поклонение.

В некоторых случаях социальная значимость костюма совпадает с исторической. В фильме «Путевка в жизнь» дети одеты в лохмотья, а нэпманы и нэпманши —в шубы и модные пальто.

В советском кино использование костюма в фильме было связано в первую очередь с социальной характеристикой героя.

В кино 20-х годов рабочая одежда эстетизировалась, а все, что связывалось в одежде с представлениями о нетрудовой жизни, безоговорочно осуждалось. В «Обломке империи» Ф. Эрмлера один из героев с возмущением отказывается от шляпы и с чувством удовлетворения надевает рабочую кепку [17]. Прекрасный человек в скромной одежде — таково было кредо кинематографистов 20-х годов, отразившее трудное время преодоления разрухи в стране.

Социальные достижения 30-х годов позволили пересмотреть

[17] Об истории костюма см. подробнее: *Кузнецова В.* Костюм на экране.— М., 1978, с. 87—110.

эстетические позиции, и аскетизм в костюме теряет былую привлекательность. Правда, героини Марины Ладыниной еще щеголяют в рабочем комбинезоне, но грубоватый костюм уже выглядит как нечто забавное, мешковатость одежды лишь подчеркивает девичью грацию трактористок и колхозниц в лирических комедиях И. Пырьева. В «Веселых ребятах» Г. Александрова одежда уборщицы Анюты (Л. Орлова) воспринимается как карнавальный наряд, а ее *эстрадное* убранство — как более естественный костюм. Таня Морозова («Светлый путь») сменяет грязный сарафан на комбинезон ткачихи, а затем на костюм инженера. Особую привлекательность в 30-х годах приобретает костюм летчика, моряка. Наиболее популярный в эти годы актер Н. Крючков носит полувоенный костюм, и это служит одним из средств выражения характера его героев — волевых, подтянутых, собранных, находчивых людей действия.

В годы Великой Отечественной войны преобладает военный костюм разных модификаций, хотя нередко появляются и различные костюмы из экранного гардероба предвоенных лет.

В послевоенные годы кино переживает идеализацию костюма. Однако во второй половине 50-х годов намечаются иные тенденции. Уже не только сам по себе костюм, а проявление вкуса в выборе одежды характеризует человека. Простая и элегантная одежда Тани («Весна на Заречной улице») контрастирует с мещанскими представлениями о красивой одежде ее соперницы.

В 50—60-х годах роль костюма становится более многообразной и многовариантной. В «Девяти днях одного года» М. Ромма отсутствует однозначная связь между костюмом и человеком. Модный и элегантный Илья Куликов (И. Смоктуновский) — умный, гармоничный человек и прекрасный специалист, так же как и Гусев (А. Баталов), одетый более скромно.

В картинах В. Шукшина переодевания героев связаны с их социальными превращениями. А в картине С. Микаэляна «Премия» можно найти различные соотношения между внешностью и духовной сущностью человека.

Таким образом, связь между одеждой и духовным миром человека на экране становится все более диалектичной.

Особое место в становлении костюма в советском кино занимает вопрос об одежде людей в массовых сценах. Советский кинематограф стал первооткрывателем образа народа на экране как движущей силы истории.

Уже в фильме «Стачка» С. Эйзенштейн разрабатывает основные приемы и принципы использования костюмов в массовых сценах. Основные из них — принцип единства и разнообразия. Сходство в простой и убогой одежде рабочих служит образным воплощением единства рабочего класса, так же как дорогие костюмы фабрикантов напоминают о их классовой общности.

Поражает мощью образ социального единства людей в фильме «Броненосец „Потемкин"» — группа матросов, накрытых брезентом. В действительности такого случая не было — матросов не накрывали перед расстрелом, но Эйзенштейн был увлечен возмож-

ностью показать матросов под брезентом-саваном как одно человеческое тело. Такого же эффекта добивается он и при изображении карателей-казаков, одетых в белые рубахи, темные брюки и черные сапоги. Здесь единство иного плана — тупой, механической силы.

В толпе, которую расстреливают казаки, каждый из статистов отличается непохожестью не только облика, но и костюма. Тем самым подчеркивается смерть каждого человека как невосполнимая гибель личности. Открытые Эйзенштейном принципы использования костюма в массовых сценах широко применялись в советском кино. Каппелевская атака — идут с механической смелостью одетые в черные мундиры офицеры, ожидают их приближения ивановцы, одетые по-разному (фильм «Чапаев»). Сливаются в одну неразделимую массу увиденные из вагона женщины, собравшиеся на перроне встретить близких («Чистое небо» Г. Чухрая).

Однако функции костюма в фильме не исчерпываются социальной характеристикой героя. Костюм нередко связан с изображением судьбы героя. Крайним выражением этой формы использования костюма является воплощение в нем места человека в социальном мире, образа человека-оболочки, человека-костюма. Разрушается оболочка — исчезает человек. В фильме «Последний человек» немецкого режиссера Ф. Мурнау швейцар, у которого отняли ливрею, оказывается лишенным места в обществе, лишенным власти, достоинства. Чтобы достойно выглядеть на свадьбе, он ночью крадет ливрею. Такова же судьба Башмачкина в «Шинели» Гоголя, экранизированной Г. Козинцевым и Л. Траубергом и в звуковом кино А. Баталовым.

Смена костюма может также означать изменения в судьбе героя. Мустафа из «Путевки в жизнь» (И. Кырла) меняет лохмотья на опрятный костюм. Таким же упорядоченным становится и мир юноши. Молодые девушки («А зори здесь тихие...») сменили светлые платья на гимнастерки защитного цвета и кирзовые сапоги. Светлое ушло из их жизни, сменилось сумрачным. Драматический эффект подобного использования костюма почти всегда зависит от дальнейшей судьбы героя и острее всего переживается, если лучшие дни невозвратимы. В том же фильме С. Ростоцкого «А зори здесь тихие...» военный мундир старшины Васкова (А. Мартынов) воспринимается как знак исполнения мужского военного долга. Один из вариантов смены костюма героев — его мечта об изменении судьбы, нередко выражающаяся в сновидениях (мечта Пашки Колокольникова о парадном мундире с орденами — «Живет такой парень» В. Шукшина или воспоминания о любви Бориса • — «Летят журавли» М. Калатозова).

Парадоксальным выглядит использование костюма в фильме «Я ее хорошо знал» итальянского режиссера А. Пьетранджели. Одежда Андрианы постоянно меняется, туалеты становятся все более эффектными, но изменения не касаются души героини. Общество как бы манипулирует внешностью девушки при ее равнодуш-

ной покорности, пока разрыв между внешним обликом и внутренним миром не приводит к трагическому финалу.

Костюм играет не последнюю роль в формировании облика кинозвезд. Брижит Бардо завоевала популярность также и при помощи костюма, лишенного всякой условности и даже шокирующего. Джинсы, свободные свитера, а то и вообще только некое подобие одежды были вызовом ханжеским требованиям внешней респектабельности буржуазного общества.

Костюм может также соотноситься с характером героя. Это выражается в выборе одежды и в отношении к ней. Характер Офелии («Гамлет» Г. Козинцева) подчеркивается двойным рукавом. «Руки Офелии постоянно в движении, но в то же время они как бы бессильно повисли. Она — как увядающее на корню, уже опустившее листики растение» [18]. В американском фильме «Инцидент» угрожающая деградация бандита подчеркнута одеждой: рубаха надета на голое тело и расстегнута на животе.

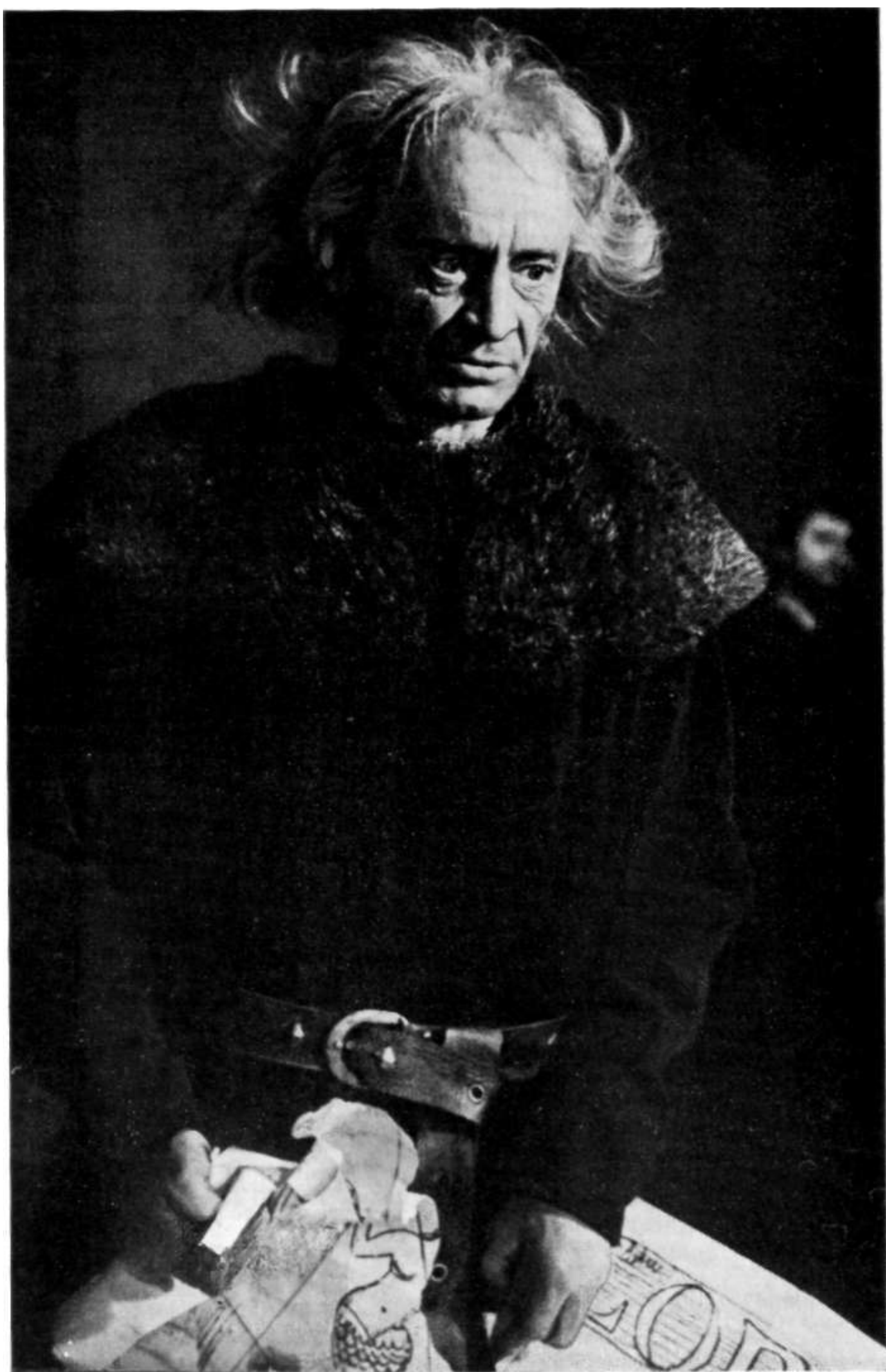
Воплощение силы характера нередко связывается с простотой костюма. В фильме «Начало» Инна Чурикова в роли Жанны д'Арк одета в черный костюм, четко вырисовывающий фигуру героини, подчеркивающий духовную открытость и цельность ее характера.

Иногда связь между костюмом и характером раскрывается лишь при сравнении костюмов персонажей. Партизаны Сотников и Рыбак («Восхождение» Л. Шепитько) воюют вместе. Сотников зимой носит шинель и пилотку, а Рыбак — меховую шапку и полушубок. Если первый как бы беззащитен перед ненастьем жизни, мало заботится о себе, то Рыбак всегда прежде всего стремится устроиться поуютнее. Так в сравнении их внешнего облика проступают самоотверженность Сотникова и эгоизм Рыбака. Таким же образом в этом фильме при помощи костюма раскрывается сущность предателя Портнова. Надвинутая на глаза шляпа, фетровые сапоги в условиях всеобщей нищеты изобличают человека, щеголяющего в награбленных вещах и похваляющегося своим предательством. Только опущенные поля шляпы, как приложенные уши, выдают настороженность и глубоко спрятанный страх. Степень добротности костюмов у этих персонажей соответствует мере нравственного падения.

Выразительность костюма как средства проявления характера героя находится в прямой зависимости от актерской индивидуальности. В том же фильме «Восхождение» шинель, надетая на плотного В. Гостюхина, не произвела бы такого впечатления, как на хрупком Б. Плотникове.

Особенности костюма связаны также с жанром. Фильмы психологического направления требуют достоверности костюма; комические жанры и детективы тяготеют к постоянству внешнего облика героя, к созданию масок, важным элементом которых является неизменный костюм. Наибольшую свободу воображению представляют фантастические жанры, где костюм подчиняется только внут-

[18] *Кузнецова В.* Костюм на экране.— М., 1978, с. 423.



ренней художественной структуре произведения. В фильме «Планета обезьян» животные и люди как бы меняются местами, и это отражается в одежде: обезьяны одеты наподобие скифов и вооружены луками, а люди изображены почти обнаженными. Такие превращения произошли в результате восторжествовавшего безумия — ядерной катастрофы на земле, в процессе которой была извращена логика эволюции и люди деградировали. В фильмах-сказках встречаются как традиционные, так и неожиданные решения костюмов. В картине «Про Красную Шапочку» белорусского режиссера Л. Нечаева главные герои волки-оборотни появляются в различных костюмах.

В так называемых костюмных фильмах одежда героев вызывает интерес как атрибут истории, удовлетворяет любопытство и желание зрителей заглянуть в глубины времени. Принципы костюмных фильмов проявляются и в вестернах — одежда становится знаком персонажа. Например, «хороший» шериф отличался от «плохого» тем, что носил цилиндр.

Выразительные возможности костюма многообразны. Он является важным элементом художественной структуры фильма и решается в зависимости от жанра, стиля произведения, характера героя, внешности актера и т. д. Только учет всех этих взаимосвязей может привести к удачному образному решению.

ГРИМ

Объектив кинокамеры обладает удивительной зоркостью, беспощадно фиксирует фальшь, неестественность в облике, мимике или движениях актера. И тем не менее почти ни один фильм не обходится без грима. *Грим* — это частичное или существенное изменение лица актера в целях создания определенного образа при помощи красок, пластических и волосяных наклеек, прически, парика. Он необходим также для устранения дефектов кожи лица, для съемки на цветной пленке в зависимости от колористического решения эпизода и т. д.

Наиболее сложен *исторический грим,* так как после выхода фильма на экран зритель обращает особое внимание на портретное сходство героя и прототипа. Большого сходства с В. И. Лениным добился Б. Щукин. Он не только пользовался гримом, но и изменял лицо при помощи сложного напряжения мышц — «каким-то образом приподнимал щеки, благодаря чему глаза чуть-чуть меняли форму, выдвигал вперед нижнюю губу... Давалось это ему, оче-

Смена костюма сопутствует глубоким переменам в духовной ни героя, иногда приводящим его к полному внутреннему преображению.

«Король Лир»

видно, нелегко, потому что едва он уставал, как терял сходство с Лениным» [19].

Иногда требование портретного сходства исполнителя с историческим лицом неосуществимо, так как отсутствуют достоверные портреты или режиссер предпочитает сосредоточить усилия на художественном представлении о герое. При создании образа Ивана Грозного С. Эйзенштейн добивался единства облика. Он велел удлинить голову И. Черкасова и найти решение подбородка. «Эйзенштейн прекрасно понимал пропорции человеческого тела и всегда следил, чтобы у актера все вязалось в единое целое,— вспоминает художник-гример В. Горюнов.— Поэтому он мне сразу указал: «Ты обратил внимание, что у Черкасова тело и руки плохо вяжутся с формой головы? Она должна быть такой» (и рисует свой «огурец»)» [20]. В работе над образом Грозного режиссер исходил из данных актера, он писал эту роль специально для Н. Черкасова, учитывая его индивидуальность. С течением времени и в зависимости от обстоятельств характер Грозного менялся, менялась и внешность. Много часов И. Черкасов провел в гримерной.

Большие усилия потребовались от художника-гримера А. Анджана при работе над гримом профессора Полежаева (фильм «Депутат Балтики»). Авторы ставили перед собой задачу создать обобщенный образ передового русского ученого, человека глубокого ума, яркого темперамента, крутого характера. Кроме того, при помощи грима необходимо было передать преклонный возраст героя. Для Н. Черкасова был изготовлен полупарик (на затылке и висках остались собственные волосы актера). Это позволяло ему делать непринужденные движения — трогать виски, затылок и т. п. Для того чтобы сделать свободной мимику, освободить мышцы лица, изготовили бороду и усы из нескольких частей.

Грим должен выражать характер героя. С. Эйзенштейн в эскизах к фильму «Иван Грозный» придал Басманову какой-то нерусский облик: «борода короткая, курчавая, волосы вьются». В ответ на критическое замечание В. Горюнова он спросил:

«— А что ты предлагаешь?

— Ну, хотя бы бороду лопатой, как тогда носили.

— Наклеим мы твою бороду «лопатой» — и получится дворник или дед-мороз. А нам нужен характер сильный, воля. Поэтому борода должна быть не мягкая, а жесткая, вьющаяся, как спираль,

[19] *Ромм М.* Беседы о кино.— М., 1964, с. 43.

[20] Искусство кино, 1968, № 1, с. 143.

Костюм оттеняет жизненную позицию героев, как бы предопределяя характер его действий и поступков.

«Сашка»

Грим может существенно изменить лицо актера, способствуя созданию образа при помощи красок, пластических волосяных наклеек, прически, парика.

«Эскадрон гусар летучих»



закрученная, волосы тугими кольцами, черные, с проседью, с отблесками, чтобы свет и тень в них боролись» [21].

В отличие от исторического *социальный грим* дает обобщенное представление о социальном статусе человека — боксер, учитель, профессор, шпион, злодей, ковбой, шериф и т. д. Это своего рода социальный знак, кинематографическое клеймо, применяемое для облегчения ориентировки зрителя. То же можно сказать и об облике кинозвезды: Б. Бардо в первых фильмах создавала аморфные образы, пока не был найден облик, который затем бесконечно тиражировался.

Строгое следование действительности делает необходимым сохранение в гриме национальных черт персонажа. Особенной законченностью и совершенством отмечен грим полковника Усижимы (Л. Свердлин) в фильме «Волочаевские дни» (художник-гример А. Анджан). Холодные глаза, спрятанные за толстыми стеклами очков, улыбка, обнажающая ряд выпирающих зубов, щегольские усики на полном упитанном лице — таков портрет самурая. Под внешним лоском и благообразием его таятся расчетливая жестокость и холодное высокомерие.

Гримируют не только лицо, но при необходимости и все тело. У Д. Гриффита с его расистскими предубеждениями роли негров играли загримированные белые. В кино гримируют не только людей, но и животных, если это вызывается необходимостью. В фильме «Веселые ребята» (режиссер Г. Александров, художник А. Уткин) по сценарию нужно было снять маленького ягненка. Но помощники не смогли подобрать «исполнителя» и сообщили режиссеру, что в январе (в это время происходили съемки) окота не бывает. Нашли выход — под барашка загримировали собачку экстерьера. Сшили ей шкурку, изготовили копытца и баранью головку. Песик превосходно справился с ролью.

Грим — одна из форм создания художественного образа. Он должен соответствовать режиссерскому замыслу, жанру, стилю произведения, стилю актерского исполнения.

[21] Искусство кино, 1968, № 1, с. 144—145.

Режиссер и художник сосредоточивают усилия на выражении в пластическом облике героя его внутренней сути.
«Иван Грозный»

Грим выражает характер героев.
«Братья Карамазовы»

ОПЕРАТОРСКОЕ ИСКУССТВО



«Сколько бы я ни вглядывался в глазок кинокамеры, фильма я не увижу»,— заметил один из режиссеров. Преувеличение? Возможно. Но не такое большое, как может показаться на первый взгляд. Безусловно, режиссер видит фильм таким, каким он формирует его на съемочной площадке. Но то, что создается художником, режиссером, актерами (а также оператором в предсъемочное время),— это лишь объект для фильма, его материальный проект, а сам фильм — это рулоны кинопленки с запечатленными, как бы замершими изображениями, которые оживают в процессе проекции. Вот этот подлинный фильм должен «провидеть» оператор, учитывая закономерности киноизображения, свойства пленки, света и цвета, возможности различных объективов, передвижение объектов перед аппаратом и многие другие факторы.

Вначале кинооператор изучает сценарий, режиссерскую разработку фильма, чтобы ясно представить себе развитие сюжета, движение образов, становление характеров. Он обсуждает с художником эскизы декораций, костюмов, места натурных съемок, грим, цветовое решение (если фильм цветной). Оператор должен уметь видеть монтажно — рассматривать снимаемые кадры с точки зрения их места и значения в контексте фильма, чувствовать ритм и темп эпизода или сцены. Он должен ясно представлять себе психологию героя, свойства грима и особенности мимики, выразительность лица актера в разных ракурсах. Одним словом, кинооператор — последняя инстанция на пути фильма от рождения замысла до зафиксированного на пленке изображения.

СТАНОВЛЕНИЕ ОПЕРАТОРСКОГО МАСТЕРСТВА

Мастерство советских операторов формировалось под воздействием кинохроники и документального кино. На документальном экране эпизоды из жизни человека были вписаны в контекст истории, в них реальный человек действовал в конкретной обстановке. Проникновению в психологию человека операторы учились у русской классической литературы, на произведениях А. Пушкина, Л. Толстого, Н. Гоголя, М. Горького. Так, А. Головня формируется как мастер в процессе работы над фильмом «Мать» по М. Горько-

му, А. Москвин становится известен как художник оригинального видения после картины «Шинель» по Н. Гоголю.

Двадцатые годы, период немого кинематографа,— время бурных поисков изобразительности. Школа Л. Кулешова разрабатывает, обосновывает лаконизм композиции кинокадра, четкую выразительность мимики киноактера, проблемы темпа и ритма изображения. С. Эйзенштейн и оператор Э. Тиссэ проводят блестящие эксперименты, испытывая психологическое воздействие кинокадра, острого ракурса, соединения изображений, их связей и столкновений по различным признакам. Они стремятся к экспрессивной выразительности пейзажа, предмета, детали и главным образом человеческого лица, особенно в состоянии аффекта.

В. Пудовкин завоевания русского реалистического искусства соединяет с достижениями кинематографа. Вместе с оператором А. Головней он создает в фильме «Мать» психологически убедительные характеры, акцентируя внимание на портретах, добивается эмоционального изображения при помощи выразительных ракурсов и деталей. Лирический пейзаж, могучий ледоход сопоставляются здесь с затхлой атмосферой кабака, с мрачной замкнутостью пространства квартиры Власовых, определяя тем самым эмоциональную тональность произведения.

А. Москвин вместе с Г. Козинцевым и Л. Траубергом экспериментируют (в картине «Шинель») со светом: тень вползает в кадр, соседствует со светом, переходя в него так же, как свет переходит в тень. Этот призрачный мир, словно лишенный постоянных структур и определенных цветов, воспринимается как спроецированное на экран состояние сознания «маленького» человека, окруженного грозными силами.

Эпическая торжественность присуща камере Д. Демуцкого, особенно при изображении важнейших моментов в человеческой жизни — рождения и смерти (фильм «Земля»). Таинства эти совершаются перед ликом природы. Это поднимает человека к высотам вечного бытия. Отсюда — торжественный ход изображения, величавые панорамы и длинные планы портретов, снятых так, будто их фоном является вечность. В картине наряду с Ребенком, Дедом, Василием, Хомой, Девушкой, Роженицей героями становятся Земля, Поле, Небо, Плоды. Д. Демуцкий снимает мягкой рисующей оптикой, мир в его картинах воспринимается как бы сквозь легкую дымку, в которой находят гармоническое разрешение контрасты видимого.

Двадцатые годы в советском операторском искусстве были эпохой поисков и свершений, ярких дарований и открытий, формирования выразительного языка кино.

Новое время в истории советского операторского искусства начинается с *приходом в кино звука. Особое внимание* теперь уделяется говорящему актеру; кинокамера «следит» за ним, снимаются длинные планы, продиктованные развитием диалога. Над головой актера появился микрофон, и, чтобы шум от работающей камеры не мешал озвучиванию, ее изолировали, поместили в специальный

бокс, откуда она «смотрела» на мир через стекла. О движении съемочного аппарата вдоль декорации, о необычных и острых ракурсах нечего было и думать. Установилось царство слова. Усилия операторов направлены теперь на более полное изображение человека. Немое кино было по преимуществу искусством портрета. Ему был подвластен мир эмоций и физических действий, а сфера мыслей и глубоких внутренних движений оставалась малодоступной. Изменяется само понятие кадра как монтажной единицы, снимаются планы длиной до 60 метров, немыслимые в немом кино. Центр тяжести выражения переместился с монтажа на кадр. Кадр становится более емким, плотным, усложняется его композиция, увеличивается информационный диапазон.

Вот кадр из фильма Б. Барнета «Окраина» (операторы М. Кириллов, А. Спиридонов). На первом плане два сапожника — русский (А. Чистяков) и немец (Г. Клеринг). Слева в глубине белая стена дома с бурой жестяной крышей, пролетка с дремлющей лошадью, неровный забор, газовый фонарь, еще дальше за забором какие-то строения и верхушки садовых деревьев. Камера словно погружает зрителя в застойный мир маленького городка, где жизнь как бы растворяется в хаосе вещей, бесконечных мелких дел и событий.

Смиряясь с необходимостью длинных планов, операторы пытаются возвратить свободу кинокамере. В картине «Встречный» А. Гинцбург, Ж. Мартов, В. Рапопорт разрушают монотонность статичных кадров. Они снимают с движения героя фильма Бабченко (В. Гардин), идущего с черным знаменем позора, подчеркивая при помощи ритма и фона его напряженное душевное состояние.

Снимая Б. Щукина в роли В. И. Ленина, оператор Б. Волчек добивается великолепного портретного сходства: он использует возможности светового решения. Волчек — создатель схемы освещения пятью видами света: рисующим (направленным, образующим глубокие тени), подсветкой (теней), рассеянным общим, контровым (для отделения изображения от фона), фоновым [1].

А. Москвин в трилогии о Максиме и в «Шинели» использует рисунок световым пятном, снимая действие на несколько обобщенном фоне. Н. Наумов-Страж в картине «Мы из Кронштадта» при помощи серого и темного цветов передает суровую атмосферу гражданской войны, грозное небо и фактуру морских фортов и кораблей. Он показывает развернутое пространство поля боя и патетику подвига, снимая снизу матросов, которые в сцене казни бросаются в море. Классической ясностью контрастов отличается изобразительное решение «Александра Невского» (оператор Э. Тиссэ). Переосмысление традиционных значений цвета (черный — цвет мрака, угрозы, несчастья, белый — свободы, радости) в фильме органично: белый — цвет снега, холода, нашествия (белые плащи крестоносцев), цвет мертвенности и бесчеловечности, а черный цвет одеяний русских воинов — цвет надежды.

[1] *Мартыненко Ю.* Мастерство советских кинооператоров.— М., 1963, с. 20.

В годы Великой Отечественной войны игровое кино под влиянием документального кинематографа от традиционных решений («Секретарь райкома» И. Пырьева) приходит к новой стилистике («Радуга» М. Донского, оператор Б. Монастырский). В фильме «Радуга» гармония природы (лирический пейзаж, чистота снегов) и светлая человечность образов Олены Костюк и ее детей противопоставлены звериной жестокости фашистов: их черные фигуры, заборы из колючей проволоки враждебны самому облику украинской земли.

В послевоенные годы продолжается осмысление военной темы, операторы ищут новые средства, чтобы проанализировать духовный мир человека на войне. Если в годы войны кино изображало человека во время боя, в порыве ярости и мести, то теперь глубоко анализируется сознание человека на войне. Особенно значительным явлением становится использование движущейся камеры. Аппарат сопровождает Андрея Соколова («Судьба человека», оператор В. Монахов): следит за его побегом и за поединком с самолетом, его возвращением к жизни после отчаянного крика «папа!» найденного им мальчика. Мир как бы замыкается вокруг героя, превращаясь в фон его жизни; состояние природы и окружающей среды аккомпанирует поворотам в судьбе героя.

В фильме «Баллада о солдате» (операторы В. Николаев и Э. Савельева) используется прием субъективной камеры (взгляд на события глазами одного из героев) — сцена с танком или эпизод, в котором мать смотрит на дорогу. Субъективная камера находит блестящее применение в картинах «Летят журавли» (оператор С. Урусевский) и «Я шагаю по Москве» (оператор В. Юсов).

Плодотворными были операторские поиски в фильмах о современности. Г. Лавров в фильме «Девять дней одного года» строит сложную композицию кадра, чтобы зритель мог почувствовать глубину проблем, стоящих перед наукой, а потом завершает свои усилия классически простым решением: Гусев идет вдоль стены, за которой работают сложные механизмы реактора, черная фигура физика резко вырисовывается на белом фоне.

В фильме «Председатель» осуществляется новая портретная стилистика — портрет отличается сложностью, в нем сочетаются иногда противоречивые черты. Суровый аскетизм внешнего облика, подчеркнутая обыденность костюма, резкая выразительность мимики, экспрессивное выражение нередко противоречивых, иногда негативных чувств — такова сложная палитра, которой пользуются актер М. Ульянов, оператор В. Николаев и художник С. Ушаков для воплощения незаурядного характера председателя колхоза Егора Трубникова.

ПУТЬ К ФИЛЬМУ

Оператор в поисках изобразительного решения фильма проделывает примерно тот же путь, что и художник, но ему яснее всех видны очертания будущей картины. Даже при самой тщательной

подготовке к съемкам не всегда они проходят в соответствии с задуманным. Ю. Ильенко вспоминает, что однажды он нашел изумительный котлован для съемки одного эпизода. Семнадцать раз группа выезжала на место и семнадцать раз возвращалась ни с чем: котлован надо было задымить, но дым там не задерживался. А в следующий раз, когда группа отказалась ехать, оператору удалось снять нужный кадр [2].

С. Герасимов тоже говорит о коррективах, которые в съемку вносит жизнь: «Понесет лошадь, напуганная пиротехническим взрывом, увлеченный исполнитель не заметит приближающейся к нему автомашины, кто-то споткнулся и упал, а на него во весь опор летит конница,— таких случаев, к сожалению, немало при съемке каждой большой и тем более батальной сцены» [3].

Бывает и так. Утвержден на роль актер, сделаны пробные съемки, изучена фактура лица, в сознании оператора уже вырисовывается облик героя. И вдруг — приглашают другого актера. Подобное произошло с известным оператором Е. Андриканисом во время съемок фильма «Отелло». Образ Дездемоны, уже возникший в его представлении в исполнении другой актрисы, мешал ему снимать в этой роли И. Скобцеву. Появились и дополнительные трудности: И. Скобцева плохо реагировала на свет — для нее создали затемнение из тюля. Режиссер С. Юткевич, идя навстречу предложению Е. Андриканиса, согласился вначале снимать общие планы, а потом уже, после поисков освещения и проникновения в образ, доснять крупные планы. Постепенное освобождение от навязчивого ви́дения, упорная работа над освещением привели к необходимым результатам [4].

Работа оператора реализуется при помощи специфических средств: плана, ракурса, движения камеры, композиции кадра.

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ПЛАН

План определяется масштабом изображения, который меняется в зависимости от расстояния киноаппарата до объекта съемки и от смены оптики. Различают дальний общий, средний, крупный план и деталь. Мерой плана служит фигура человека, запечатленная на экране. Посредством дальнего плана запечатлевается главным образом пространство (фигуре человека уделяется меньше внимания). На общем плане видна вся фигура, на среднем — от головы до колен, на крупном — только голова. Однако такое деление условно. На самом деле объект съемки может находиться ближе или дальше от объектива. Общий план может быть далеким, а может приближаться к среднему. Деталь — это изображение части лица человека (глаз, рта, части головы и т. д.) или вещи.

[2] *Фомин В.* Пересечение параллельных.— М., 1976, с. 91.
[3] *Герасимов С.* О киноискусстве.— М., 1960, с. 38.
[4] *Андриканис Е.* Рождение операторского образа.— В кн.: Мосфильм. М., 1959, вып. 1, с. 179.

Общий план считается описательным. Благодаря ему зритель знакомится со средой, в которой будут действовать герои. В фильме «Комсомольск» герои видят вдали новостройки, где один за другим взрываются склады с горючим. Общий план указывает на масштабы диверсии, ставящей под угрозу стройку и, таким образом, может иметь и дополнительное значение. В картине «Неотправленное письмо» вертолет набирает высоту, и перед взором открывается безбрежная тайга, в этом просторе все меньшими становятся фигурки людей. В бесконечном пространстве как бы таится угроза: оно способно растворить в себе людей. Здесь общий план содержит экспозицию трагедии.

Непродуманное обращение к далекому общему плану может привести к отрицательным результатам. В экспозиции белорусского фильма «Криница» дан общий план, снятый с самолета. Зритель вправе ожидать, что произойдут какие-то события, соизмеренные с охваченными объективом просторами. На самом же деле действие отличается камерностью, поэтому масштабные планы в начале картины вызывают ироническое отношение.

Общий план всегда устанавливает соотношение между пространством и человеком. Это хорошо понимал Ч. Чаплин. Желая вызвать сочувствие к своему герою, он в конце картины удаляет его на общий план. Маленькая фигурка остается наедине с бесконечностью перспективы и тьмой за кадром. Так же М. Антониони в «Ночи» прощается со своими героями; камера, удаляясь, оставляет их наедине с воспоминаниями о чувствах невозвратимой молодости.

Средний план по масштабу изображения следует за общим, однако выразительность его гораздо слабее. Польский теоретик кино Е. Плажевский считает, что этот план наиболее уместен для съемки собеседников. Американские режиссеры с момента появления звука широко используют средний план, так как он позволяет держать в поле зрения собеседников, не утрачивая выразительности их жестов и мимики [5]. Злоупотребление средними планами может привести к монотонности изображения.

Французский режиссер Ж. Эпштейн подчеркивал преимущество *крупного плана:* «Между зрелищем и зрителем нет никакого барьера. Зритель не смотрит на жизнь, а проникает в нее. Это проникновение создает самую интимную близость. Лицо, увиденное в лупу, обнажается, показывает свою живую географию... Это — чудо реального существования, подлинной жизни, раскрытой, словно очищенный от кожуры гранат, жизни глубокой, первобытной. Подкожный театр» [6]. По-настоящему значение крупного плана осознал Гриффит. Однако американцы были лишь пионерами в освоении крупного плана и не открыли его главных возможностей, на что указывал Эйзенштейн в статье «Диккенс, Гриффит и мы»: «...параллелизму и чередованию крупных планов Америки наше кино

[5] *Płażewski J.* Język filmu.— Warszawa, 1961, s. 49—50.

[6] Цит. по кн.: *Мартен М.* Язык кино/Пер с франц.— М., 1959, с. 55.

противопоставляет единство их в сплаве: монтажный троп» [7]. Действительно, уже в «Броненосце „Потемкине"» он использует крупный план как метафору и как портрет человека в состоянии аффекта. В кадрах знаменитой одесской лестницы крупные планы умирающих людей — индивидуальные портреты, и вместе с тем — образ агонии. В конце концов строй солдат сливается в образ машины, настроенной на убийство, а толпа на лестнице воспринимается как единая жертва.

В отличие от Эйзенштейна, Пудовкин и Головня в фильме «Мать» в крупных планах стремятся не только к показу переживания, но и к передаче возникновения и развития чувства, к проникновению в психологию человека, в ее социальные истоки (образ Ниловны). Приниженность и забитость матери А. Головня подчеркивает ракурсом, снимая эпизоды с верхней точки. Изменение в приемах изобразительного решения происходит тогда, когда мать освобождается от рабской покорности и примыкает к революционерам. Меняется ракурс, преобладают нижние точки зрения киноаппарата, освещение от светотеневого, подчеркивающего морщины, переходит к тональному, несущему просветленность облику матери [8]. Большое мастерство проявляет оператор при создании

[7] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т.— М., 1968, т. 5, с. 168.
[8] *Мартыненко Ю.* Мастерство советских кинооператоров, с. 12.



разоблачительного портрета провокатора, беспощадно высвечивая рельефы изъеденного оспой лица, оставляя в тени, «проваливая» глаза.

Мастером поэтического портрета проявил себя Д. Демуцкий в фильме «Земля» А. Довженко. Мягкая оптика подчеркивала гармонию человеческого облика, а живописный фон словно соединял человека с природой.

В немом кино некоторые актеры при помощи крупного плана могли создавать своеобразные психологические новеллы. Венгерский теоретик кино Б. Балаш описывает одну из ролей А. Нильсен. Актриса играла роль женщины, которая должна соблазнить богатого юношу. За сценой обольщения следит человек, который принудил ее к этому. Лицо актрисы выражает гамму любовных чувств, но заметен наигрыш. «По ходу сцены Аста Нильсен действительно влюбляется в юношу. Ее мимика почти не меняется, ведь лицо и до этого говорило о любви — и так выразительно! Что еще оно могло показать теперь, когда она любит по-настоящему? И все же оно изменилось, прибавился тот едва уловимый и тем не менее тотчас же распознаваемый оттенок, выражающий настоящее глубокое чувство, которое она прежде только имитировала. Но Аста Нильсен вдруг вспоминает, что за ней наблюдают. Мужчина за занавеской не должен понять по выражению лица, что это не игра. Она показывает, будто лжет, ее лицо передает новую, уже трехголосую вариацию. Ибо сначала лирическая игра инсценировала любовь, затем отразила любовь, недозволенную, и вот ее лицо вновь разыгрывает фальшивую наигранную влюбленность. Но теперь это уже ложь. Она лжет нам, что лжет... Она надела сразу две мимические маски, одну на другую» [9].

Итак, крупный план — это изображение лица человека в пространстве всего кадра для наиболее полного и глубокого отражения процессов духовной жизни. Крупный план представляет собой кульминационные точки портрета, если рассматривать портрет человека в фильме как систему кинокадров разного масштаба, раскрывающих облик и характер персонажа.

Увеличение размеров лица подсознательно воспринимается зрителем как эмоциональный удар. Поэтому продуманный крупный план — это не просто укрупненное лицо, это образ сконцентрированного чувства. С. Эйзенштейн сравнивал его с крупным шрифтом или выявлением чрезвычайно важного. Это не физическое, а психо-

[9] *Балаш Б.* Кино: Становление и сущность нового искусства/Пер. с нем.— М., 1968, с. 81.

Общий план используется для описания и общей характеристики места действия, он устанавливает отношение между пространством, средой и человеком.
«Война и мир»

логическое увеличение. Крупный план, лишенный эмоциональной силы, вызывает недоумение и раздражение. Э. Райс обратил внимание на то, что крупный план нарушает естественные соотношения предметов, придавая им фантастические масштабы [10].

Крупным планом может быть показана и вещь, однако выражение «крупный план вещи» нельзя понимать буквально, так как она вызывает особый интерес не сама по себе, а как символ человеческих отношений или переживаний. Например, монета, поставленная ребром на турбину в фильме «Встречный»,— упадет или не упадет? Или белка с золотыми орехами в фильме «Летят журавли», последний подарок Бориса Веронике. Обычно крупный план вещи заключает в себе метафорическую выразительность, изображение «одного через другое».

Деталь (очень крупный план) — разновидность крупного плана — обладает выразительностью тропа, концентрируя содержание объекта на каком-нибудь его признаке. Э. Тиссэ в эпизоде одесской лестницы («Броненосец „Потемкин"») снимает крупный план женщины; в кадре — расширенные от ужаса глаза и кричащий рот, лба и подбородка не видно. Возникает образ чувства страха на грани безумия. В «Пышке» М. Ромма крупные планы жующих ртов характеризуют «порядочное общество», руководимое животным эгоизмом. В фильме К. Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» деталь — •

Мартен М. Язык кино/Пер. с франц.— М., 1959, с. 57.



лицо одного из судей, глаза и лоб отрезаны краем кадра, виден темный провал рта и в нем поблескивающий зуб — точно выражает характер персонажа.

Вещь также может фигурировать в качестве детали, представляя человека или событие. Например, знаменитое пенсне врача в ленте «Броненосец „Потемкин"». Исследователи обращали внимание на ничтожество этой личности, от которой если и осталось что-либо достойное упоминания, так это пенсне.

Классически использована система деталей в фильме «Тринадцать» М. Ромма (оператор Б. Волчек). Здесь деталь функционирует в пределах метафорической структуры и символизирует действия человека, тогда как самого героя зритель не видит. Через бескрайнюю пустыню к горизонту уходит цепочка следов. Вначале это следы конских копыт, затем они переходят в следы человека. Идя по ним, камера находит винтовку, потом саблю и, наконец, ползущего на четвереньках красноармейца. Последовательные крупные планы показывают значение вещей, расставание с которыми означало постепенное разрушение надежды на успех, как будто человек по частям терял самого себя. Отсутствие изображения человека, замена его образами вещей вызывали напряжение и беспокойство, будили фантазию зрителя, подсознательно убеждая в том, что и сам человек где-то впереди тоже окажется недвижимым.

Крупные планы вещей широко фигурируют в детективах — медленно поворачивающиеся ручки дверей, лезвие ножа, блеснувшее в случайном луче (например, нож в картине «М» немецкого режиссера Ф. Ланга). Деталь так или иначе изолирует предмет, вырывает его из сферы обыденных функций, придавая ему новые, необычайные свойства. Вещь наделяется особой значимостью, приобретает как бы отдельное, самостоятельное существование.

В фильме «Сережа» И. Таланкина используется прием, который можно назвать «субъективным масштабом». С точки зрения маленького Сережи вещи, люди, животные, птицы имеют необычайно большие размеры, и поэтому мир гигантских, самоуверенных и властных вещей как будто стремится подчинить себе мальчика. Безобидный петух в Сережином представлении превращается в могучее и свирепое существо.

РАКУРС

Ракурс — это точка зрения кинокамеры, отличающаяся от привычной позиции наблюдающего человека. Это обычно съемка под углом, причем та часть предмета, которая находится ближе к

Крупный план — это изображение лица человека в пространстве всего кадра для наиболее полного глубокого отражения процессов духовной жизни.
«Ночи Кабирии»

объективу, оказывается увеличенной. Э. Тиссэ и С. Эйзенштейн при изображении революционных событий пользуются острым ракурсом, как бы меняющим соотношение предметов, приводящим их в напряженное состояние и движение. Гордо поднятый нос броненосца, снятый снизу, уменьшающаяся фигурка падающего офицера, увиденная с палубы корабля, строй солдат, зафиксированный объективом с нижней точки, разбросанные у подножия лестницы трупы, длинные тени солдат в строю, тянущиеся к мертвым,— все эти образы мира, доведенного до крайнего состояния, созданы при помощи точно выбранного ракурса («Броненосец „Потемкин"»).

Силу ракурса отчетливо сознавал А. Головня, снимая с В. Пудовкиным фильм «Мать». Противопоставление нижних и верхних точек зрения кинокамеры, эстетическое осмысление «верха» и «низа», проведенное последовательно, позволяет непрерывно ощущать действие власти, подавляющих и угнетающих сил, так же как и положение забитых и угнетенных. Смена верхнего ракурса на нижний в портретах Ниловны характеризует ее «выпрямление», возвращение к ней чувства человеческого достоинства. В ленте «Отелло» (оператор Е. Андриканис), как рассказывает режиссер фильма С. Юткевич, «...с нижних ракурсов снят Отелло — воин и победитель, в прологе — чванные лица сенаторов... С резких верхних ра-



курсов — поверженный у водоема Отелло, падение его у якоря, финальные кадры на корабле»[11].

Иногда ракурс используется для выражения философских обобщений. Так, в фильме «Летят журавли» (оператор С. Урусевский) в сценах, где Вероника на лестнице дома, камера передает щемящее чувство любви к земному бытию человека и тревожную неизбежность прощания.

Ракурс — одно из активных и эффективных средств операторского искусства, служащего действенному анализу динамики чувств и переживаний человека.

СЪЕМКА С ДВИЖЕНИЯ

Съемка с движения — это съемка кинокамерой, которая путем перемещения сохраняет дистанцию по отношению к движущемуся объекту, приближается или удаляется от неподвижного или движущегося объекта.

В советском игровом кино съемку с движения оператор А. Головня применил уже в фильме «Потомок Чингис-хана». Образ бури, образ движения выражает здесь могучий динамизм неудержимого революционного процесса, который способен развеять любые враждебные силы. Камера сама перемещается в эпицентр движения.

При съемке с движения камера может быть помещена в движущийся объект. Классическим примером такого вида съемки являются кадры кинохроники, снятые через смотровую щель танка, с борта самолета или в цепи наступающих войск. Изображение действительности с точки зрения движущегося объекта мы находим в картине «Гроздья гнева» Д. Форда — люди, едущие в поисках лучшей доли, осматривают с грузовика лагерь переселенцев. Перемещение кинокамеры передает здесь физическое движение, вводит в пространство действия. Такие виды съемки М. Мартен и Е. Плажевский называют описательными [12]. Часто функции движущейся кинокамеры не ограничиваются описанием пространства и физического движения, а связаны с драматическим действием, с развитием сюжета, характеров героев, с проникновением в их чувства и переживания. Как правило, в таком случае нарушаются ритм и темп движения — оно либо убыстряется, либо замедляется.

[11] *Юткевич С.* Контрапункт режиссера.— В кн.: Мосфильм. М., 1959, вып. 1, с. 92.

[12] *Мартен М.* Язык кино, с. 45; *PłażewskiJ.* Język filmu, s. 111.

Ракурс, детали и композиция кадра пластически подчеркивают силу духа революционных матросов, их несгибаемую волю и способность к самопожертвованию.
«Мы из Кронштадта»

Наиболее последовательное использование движущейся кинокамеры как выразительного средства привело к изобретению приема так называемой *субъективной камеры* — приема, когда камера как бы «смотрит» глазами героя (например, в фильме «Судьба человека»). «В сцене *побега* героя из *плена на* зрителя стремительно и беспорядочно двигался лес, мелькали стволы деревьев, ветки хлестали по экрану — оператор В. Монахов снял этот кадр простым пробегом по лесу с камерой в руках. Если на секунду представить, что этого кадра в эпизоде нет,— нет ощущения сильно бьющегося сердца героя, его огромного волнения и напряжения всех внутренних сил» [13]. При помощи «субъективной камеры» имитируются те или иные проявления внутреннего мира человека, совершенно недостаточные для того, чтобы они сами по себе, без портретов героя смогли передать *его состояние. Можно сказать, что* «субъективная камера» усиливает воздействие актерской игры, обостряя мизансцену, внося в нее динамику. Оператор С. Урусевский писал, что способы съемки с движения у него связаны с необходимостью интересно снять главную тему сцены: любовь, ненависть, горе, радость, отчаяние:

«В «Летят журавли», например, после эпизода, когда доведенная до отчаяния Вероника выбегает из госпиталя, мы заставили ее бегать по улице, мимо домов, вдоль железнодорожного полотна. Она бежит, не помня себя, не *понимая, что делает,* не зная, куда бежит. В сознании ее мелькает мысль о самоубийстве.

Чтобы выразить это ее состояние, камера бежала вместе с ней, иногда находилась в руках Татьяны Самойловой, которая снимала самое себя. Потом камера бежала мимо домов, деревьев, все убыстряя и убыстряя движение, и в конце эпизода изображение становилось совсем «смазанным», доходило до полной абстракции.

Ритм сцены, доходящий до беспрерывного мелькания на экране, должен был, с одной стороны, передать состояние Вероники, с другой — вовлечь зрителя в действие, заставить его бежать с героиней и сопереживать вместе с ней» [14].

С. Урусевский указывает на важную особенность подобной съемки — при помощи ритма воздействовать на сознание зрителя, «внушить» ему ритм переживаний, созвучный ритму действия, вовлечь его в эмоциональную атмосферу эпизода.

Темп и ритм движения камеры зависят непосредственно от драматической напряженности действия. Иначе съемка с движения привносит в изображение лишь внешнюю динамику, становится самоцелью, превращается в кинематографический трюк. Англо-американский режиссер А. Хичкок весь фильм «Веревка» снял движущейся кинокамерой. В картине всего одиннадцать кадров, а промежутки между ними — перерывы в действии, когда камера прячется за спину героев или за вещи.

Остановка кинокамеры при съемке с движения служит силь-

[13] *Богданов И.* Камера в движении.— Искусство кино, 1960, № 5, с. 118.

[14] *Урусевский С.* О форме.— Искусство кино, 1966, № 2, с. 30.

ным выразительным средством, потому что у зрителя тотчас возникает вопрос: почему камера остановилась? «Раздумывая над тем, как выделить два опорных кульминационных пункта в этой знаменитой сцене, где впервые зарождается ревность Отелло, я пришел к убеждению, что охарактеризовать их можно паузами в движении аппарата»,— вспоминает С. Юткевич [15].

Различными способами осуществляется *наезд и отъезд кинокамеры,* используемые или как технические приемы, или для достижения определенного психологического эффекта. Наезд может быть простым приближением к объекту, может выражать неожиданность появления его (быстрый наезд), указывать на особую значимость предмета или персонажа. Отъезд кинокамеры некоторыми теоретиками считается противоречащим действительности, так как естественный наблюдатель почти никогда не удаляется пятясь.

Съемка с движения получается также при помощи вращения кинокамеры вокруг своей оси в горизонтальном или вертикальном направлениях *(панорама).*

Съемка с движения — эффективное средство в операторской палитре. Однако, как и всякий элемент формы, этот прием должен быть подчинен выражению содержания. Некоторые мастера утверждают, что съемку с движения можно применять только в том случае, если другим способом нельзя добиться необходимого результата, например для того, чтобы подчеркнуть определенный кульминационный момент в диалоге или пантомиме.

КОМПОЗИЦИЯ КАДРА

Термин «кадр» используется в нескольких значениях. Сценарный кадр — это описание части будущего фильма. Кадрик — снимок, содержащий одну фазу движения или положения предмета. И, наконец, монтажный кадр — это часть фильма, снятая одним движением аппарата.

Композиция кадра — взаиморазмещение и взаимосвязь частей изображения — зависит от линейного, тонального, колористического решения, ракурса. Существенной чертой композиции кадра является ее динамизм — изменение в процессе действия, зависимость от характера эпизода, сцены и всего фильма. Однако в пределах этой зависимости построение кинокадра обладает своей самостоятельной выразительностью.

Поскольку кино — это искусство свето- или цветописи, то освещение объекта в кадре имеет существенное значение. Свет не только создает изображение, но и трактует действие. Искусство издавна использует выразительные возможности света как воплощения радости и счастья, угрозы и страдания. Блестящий анализ световой драматургии дает искусствовед И. Иоффе: «Что свет играет в кино семантическую роль, мы видим особенно ясно в картинах, где самый

[15] *Юткевич С.* Контрапункт режиссера, с. 91.

сюжет тяготеет к космическим проблемам, к спиритуализму, к энергетизму, например в «Нибелунгах»: Зигфрид всегда окружен светом, он сам светлый, на белой лошади; и природа и архитектура, составляющие ему фон, всегда залиты светом. Брунгильда вся в белом, ярко освещенная. Их объяснение в любви дано на фоне розового (ярко-белого) куста. Наоборот, нибелунги в темноте, черноте; Хаген — сам черный, в черной одежде, на темном фоне... У экспрессионистов, преодолевших гуманизм ради «коренных начал» и эмоций, свет и тьма выступают как значительные космические стихии. Свет — начало жизни, тьма — смерти, гибели. В фильме «Улица» вечерние тени манят и завлекают в улицу гибельных соблазнов и уродств, любви и смерти. Вся жизнь ночного города — игра теней, жуткая и бесследная, как наваждение» [16].

У С. Эйзенштейна ь картине «Старое и новое» (оператор Э. Тиссэ) колебание света выражает психологическое состояние героев, ожидание и смену настроений. В «Александре Невском», как уже говорилось выше, символика цвета переосмысливается: белый цвет — цвет угрозы, черный — надежды и победы. В фильме «Иван Грозный» свет и тьма получают изначальное значение — тьма расползается по углам и поворотам проходов царских палат подобно разрастанию боярского заговора.

В ленте «Встречный» (режиссеры С. Юткевич, Ф. Эрмлер, оператор А. Гинцбург) круг света, падающий сверху, немного сбоку, кольцевой композицией захватывает бутылку, стакан в руке и тяжело упавшую голову старого мастера. Большая часть его фигуры и окружающее пространство поглощены тьмой. Так авторы выразили глубокую удрученность героя.

Обосновывая воздействие света, оператор Л. Косматов пишет: «Глубокие большие тени обычно придают действию драматичность, а преобладание света создает легкое, оптимистическое настроение. Слишком резкие контрасты света и тени, разрушая привычные формы окружающего мира, передают ощущение тревоги. Точно и ясно выраженная форма создает спокойное настроение и т. д.» [17].

Световое решение фона или второго плана создает эмоциональную атмосферу кадра. Иное воздействие света в портретных планах. С его помощью, кроме настроения, «высвечивается» характер героя, социальная оценка его или место в развитии действия. Жизненный

[16] *Иоффе И. И.* Синтетическое изучение искусств и звуковое кино.— Л., 1937, с. 347.

[17] *Косматов Л. В.* Операторское мастерство.— М., 1962, с. 104.

Композиция кадра несет богатую информацию о среде, атмосфере, духовном состоянии героев, их взаимоотношениях.

«Двадцать шесть дней из жизни Ф. М. Достоевского»

Глубокие светотени придают кадру особую драматическую экспрессию, выражают напряженность, передают чувство тревоги.

«Арсенал»

путь Катюши Масловой в фильме «Воскресение» М. Швейцера прочерчен угасающим светом. «Светоносность» ее глаз с развитием действия все больше ослабляется, пока они совсем не уходят в тень. Так оператор Э. Савельева сумела при помощи света передать расцвет и закат в жизни героини. В фильме «Хмурое утро» Г. Рошаля, снимая встречу Рощина с Махно, Л. Косматов освещает глаза Рощина, в то время как глаза Махно провалились в тень. Так была найдена выразительная характеристика персонажей. Светотеневое изображение кинематограф заимствовал из живописи. На рембрандтовских портретах лицо человека выступает из тьмы или погружено в нее — фоном изображения человека служит непроницаемая завеса.

В современных фильмах под влиянием документального кино экранная светопись иногда уступает позиции как бы безыскусственному изображению, сохранению естественности предметных и телесных фактур. На экране переход от тона к тону чаще совершается мягко и почти незаметно. В этих условиях возрастает значение графической композиции кадра, которая отличается от композиции в живописи непрерывным изменением, развитием. Живописная композиция вбирает, концентрирует в себе все возможные сопроложения различных частей видимого, сводя их к одному, а композиция кадра включает в себя несколько главных композиционных вариантов, в которых выражается смысл эпизода, и, значит, полнее отражает динамику связи вещей и явлений, возникновение и прекращение этих связей, хотя уступает живописной композиции по длительности и в этом смысле — по силе воздействия.

Композицию отдельного кадра необходимо рассматривать, учитывая его место среди других кадров. Л. Кулешов различает два вида композиции — композицию по принципу замкнутого кадра и композицию кадра, за которым чувствуется пульс жизни. При этом первую он отвергает как противоречащую специфике кино. «Если вы строите кадр на том, что у вас внизу идут знамена и штыки, и даже голов не показываете, то все равно чувствуется, что за пределами этого кадра неограниченное количество знамен, штыков и людей» [18].

Таким образом, композиция кадра представляет собой систему взаимосвязанных композиций, только в своей совокупности исчерпывающих ее. Особенностями ее являются также динамичный второй план и фон, который может появляться, исчезать, меняться или оставаться постоянным.

[18] *Кулешов Л.* Практика кинорежиссуры.— М, 1935, с. 133.

Графическая композиция кадра раскрывает динамизм действия, четко выявляет его структуру.

«Путешествие в рай»

Продуманная композиция кадра позволяет не только воспринимать действие, показанное в кадре, но и представить, что происходит за его пределами.

«Позови меня в даль светлую»

В фильме «Неотправленное письмо» М. Калатозова и С. Урусевского фоном служит тайга, бушующее пламя, замерзающая река. Постоянное присутствие природы в кадре превращает ее в одного из героев картины, причем природа представляет одну действующую силу конфликта, а геологи — вторую. Природа очень активна в картинах А. Довженко. В сцене похорон Василя (в фильме «Земля») ветви гладят его лицо. В ленте «Щорс» умирающего Боженко несут на носилках, а на втором плане горят гигантские свечи — скирды хлеба, придавая событию характер вселенского горя.

Выразительную систему острых композиционных решений находит Ф. Феллини в фильме «Репетиция оркестра». Оркестр репетирует в старинном зале, где выступали прославленные музыканты прошлого. Постепенно этот зал преображается в место острых социальных конфликтов. Реалистичная среда становится метафоричной.

Таким образом, среда, как и фон,— это эмоционально выразительное пространство в кадре, которое усиливает изображение событий, происходящих с героями.

ЦВЕТ НА ЭКРАНЕ

Подобно композиции, *цвет в фильме* динамичный, текучий, близкий к цветомузыке. Он может просто окрашивать вещи и пространство в кадре (физический свет), но может и превращать их в элемент драматического действия.

Режиссер С. Юткевич и оператор Е. Андриканис развитие трагического действия в «Отелло» воплотили также и в цветовом решении — в чередовании алого, черного и белого цветов. Тема алого цвета сопровождает образ Отелло. Впервые алый цвет возникает в костюме Отелло, пригашенный кольчугой, и разгорается в пору любви, когда Отелло прикрывает своим плащом Дездемону от вечернего холода. «Этот же плащ судорожным движением срывает с себя Отелло в каюте, и он падает и растекается, как лужа крови... Алый цвет не возвращается больше к Отелло, он переходит на бархат постели Дездемоны и на платье Эмилии, как провозвестник их трагической гибели... И лишь в конце, так же как в прологе, опять сочетаются серая тень кольчуги и алый цвет в облачении полководца, когда неподвижно лежит он рядом с прекрасной Дездемоной» [19]. Мотив белого цвета с желтоватыми и зеленоватыми оттенками вплетается в образ Дездемоны, переходит к Отелло, то объединяя влюб-

[19] *Юткевич С.* Контрапункт режиссера, с. 82.

К средствам композиции относится динамичный второй план, который может появляться и исчезать, меняться, постоянно оказывая влияние на героев на первом плане.
«Зачарованная Десна»

Композиция кадра объединяет изображение человека и природы и несет мысль об их единстве.
«Неоконченная пьеса для механического пианино»

ленных, то вмешиваясь в их трагедию. Если белый цвет ведет мелодию чистоты и справедливости, то черный цвет накладывает на действие отпечаток суровой торжественности.

Символическое использование цвета восходит к Эйзенштейну, который указывал на самостоятельность его как средства выразительности. Цвет в фильме, по мнению Эйзенштейна, не может быть незаметен, в нужных местах он ведет действие. Поэтому цвет в фильме не всегда идентичен цвету в реальной действительности, где преобладает предметный цвет — естественная окрашенность поверхности различных вещей. Более того, чтобы добиться естественного цвета на пленке, приходится гримировать лица актеров, траву и листву деревьев.

А. Куросава рассказывает, что, снимая цветную картину «Под стук трамвайных колес», авторы рисовали фильм. Перед началом съемок был объявлен конкурс на детские рисунки трамваев, и присланные рисунки имели такую силу непосредственности, что авторам захотелось решить фильм в подобном стиле. «Заметьте,— отмечал режиссер,— что каждому персонажу присущ свой цвет: мертво-зеленый — сыну архитектора, сиреневый — Хэю, человеку с остановившимся взглядом» [20].

Цветовой образ подлинно талантливой картины своеобразен и неповторим, как и вообще любое подлинно художественное решение. Свет, ракурс, панорама, композиция и цвет — средства изобразительного языка кинопроизведения. Ими должен владеть каждый оператор. Однако всякий раз, приступая к съемке фильма, кинооператор открывает новую страницу творчества. Он должен отталкиваться от нового материала и искать для его выражения органическую изобразительную форму.

[20] *Куросава А.* Как я работаю.— Искусство кино, 1974, № 11, с. 174.

ЗВУК в КИНО



Принципы сочетания звука и изображения
Музыка в кино

До прихода звука в кино кинематограф назывался «Великий Немой». Однако уже зрители самого первого фильма воспринимали его одновременно со звуком: на премьере фильм озвучивал аккомпаниатор, игравший на фортепьяно. Затем фильмы показывались как гвоздь программы в мюзик-холлах в сопровождении оркестров.

Для первой русской художественной картины «Понизовая вольница» (1908) была заказана специальная музыка композитору М. Ипполитову-Иванову. Во время сеансов фильма играл симфонический оркестр, который сменялся хором, исполнявшим за сценой песню «Вниз по матушке по Волге». Писалась специальная музыка для фильмов «Ермак Тимофеевич», «Песнь про купца Калашникова» (М. Ипполитов-Иванов), «Страшная месть» (Н. Худяков).

В 20-х годах издавались даже типовые музыкальные сборники с мелодиями *на наиболее часто используемые* в кино темы — «Пустыня», «Вода», «Фонтан», «Буря», «Сражение», «Бегство», «Деревня», «Бытовые сцены», «Движение», «Юмор», «Восток», «Песни и танцы народов», «Культурфильмы» и т. д.

Потребность в звуке для первых зрителей была настолько велика, что делались самые разнообразные попытки создать для киноаудитории звуковую среду при восприятии фильма. Чаще всего во время сеанса в зрительном зале находился тапер, который, глядя на экран, импровизировал по ходу действия. Таперу нетрудно было подбирать мелодии — лирические темы для любовных, мелодраматических ситуаций, динамические ритмы для сцен погонь и преследований, угрожающие, тревожные акценты при появлении традиционных злодеев и т. д.,— так как картины были однотипными, в них повторялись одни и те же сюжетные мотивы и ходы.

Вначале появилась запись звука на диск, а затем на звуковую *дорожку кинопленки.* В настоящее время на телевидении применяют запись звука и изображения на магнитную ленту.

ПРИНЦИПЫ СОЧЕТАНИЯ ЗВУКА И ИЗОБРАЖЕНИЯ

Первый звуковой советский фильм «Путевка в жизнь» (1931, режиссер Н. Экк, композитор Я. Столляр) вошел в классику отечественного кино. Его музыкальная драматургия заложила принци-

пиальные основы использования звука в фильмах последующих лет. В картине дана выразительная звуковая характеристика героев. Мир беспризорников, воров охарактеризован полублатными песнями, душещипательными романсами (в исполнении М. Жарова). Светлый, новый мир раскрыт в динамичной увертюре, в симфонической музыке, в которую включены фрагменты из «Интернационала». Музыкальная характеристика бывшего беспризорника Мустафы дается как в кадре (Мустафа радостно поет народную татарскую песню во время поездки на дрезине), так и за кадром (в момент смерти Мустафы), где эта песня звучит в трагической интерпретации.

Среди первых звуковых картин в нашей стране — «Одна» Г. Козинцева и Л. Трауберга и «Златые горы» С. Юткевича (композитор Д. Шостакович). Здесь использованы музыка, речь и шумы. Ранее Д. Шостакович написал специальную партитуру для немого фильма «Новый Вавилон» Г. Козинцева и Л. Трауберга, рассказывающего об одном из эпизодов периода Парижской Коммуны. Саму пластику фильма авторы воспринимали как зримую музыку. «Как это ни покажется странным,— вспоминал Козинцев,— ведь речь идет о немом кино, кинематографические образы возникали тогда более похожими на музыкальные, нежели на драматические. Эпизоды образовывались в сгустке чувств и мыслей как части зрительной симфонии. Каждую из них отличал прежде всего характер эмоциональности, ритм. Зловещее скерцо краха Второй империи; медленное и скорбное анданте (осада Парижа); радостная тема освобождения (Коммуна); бурная мелодия борьбы, реквием конца»[1]. Впоследствии Шостакович вспоминал, что партитуру невозможно было использовать во всех кинотеатрах, так как не везде был оркестр. Уже в период немого кино композиторам и кинематографистам было ясно, что механическая запись звука на пленку обеспечит наилучшее озвучивание фильма.

Для картин «Броненосец „Потемкин"» и «Октябрь» Э. Майзель написал специальную музыку, которая была настолько экспрессивной, яркой и точно выражающей идею каждого из этих фильмов, что, например, власти ряда немецких земель запрещали не демонстрацию ленты «Броненосец „Потемкин"», но именно музыку как особо опасную, революционную.

В фильмах Вертова использование музыки строго определялось пластическими ритмами кадра, их монтажными сочетаниями. Так была построена, например, его картина «Симфония Донбасса». «Признаками контрапункта в режиссуре картин Вертова,— пишет С. Дробашенко,— можно, по нашему мнению, считать отчетливое стремление автора к ритмическому повторению одних и тех же мотивов (метафор, сравнений, монтажных сопоставлений), а главное — к подчеркнутому выделению художественной роли надписей,

[1] *Козинцев Г.* Глубокий экран.— М., 1971, с. 109.

образующих в некоторых случаях вполне самостоятельный поэтический ряд»[2].

Предчувствуя появление звука в кино, страстно мечтая о наиболее полном выражении в кино внутреннего мира поэта, А. Довженко воскликнул в сценарии немого фильма «Земля»: «Как жаль, что в кино да нельзя говорить! Немые мы, как малые дети. Куда-то тянемся руками, хватаем предметы, нужные и ненужные, падаем, плачем, бежим — жалкая природа. А время настало — так много пора рассказать»[3]. Поэтический, словно пронизанный животворными соками родной земли, сценарий был наполнен звуками природы, человеческими голосами, пением, мелодией танцев. «Все полно особых ночных еле различимых звуков,— писал А. Довженко в кульминационной сцене картины, предшествовавшей гибели главного героя Василя.— Сквозь далекие девичьи песни, чуть-чуть звенящие где-то в серебристом сиянии, кажется, слышно еще, как травы растут, огурцы, как таинственно движутся в теплой парной тьме длинные стебли тыкв, цепляясь усами за тын, как наливаются красными соками вишни, румянятся груши»[4].

Наполнен песнями, громом, музыкой революции фильм А. Довженко «Щорс». Гремят выстрелы ста тридцати революционных орлов, налетевших на немецко-гайдамацкий отряд, взрыв гранаты вздымает цветущие подсолнухи, звенит, как металл, голос двадцатитрехлетнего красного командира Щорса: «На белый террор ответим красным террором!» Звонят сто пятьдесят черниговских колоколов, когда пятнадцать всадников Щорса бросаются навстречу синежупанской дивизии. Богунская кавалерия смяла синежупанников, и вот уже серебряные трубы гетманского оркестра играют по приказанию красных «Интернационал». Город взят! Вылетает навстречу богунской батарее крестьянская свадьба на четырех пароконках с колокольчиками на дугах, с рушниками на оглоблях саней, поют бабы протяжные свадебные песни. И вдруг в хату, где идет свадьба, втанцовывают прямо с улицы богунцы да откалывают гопака, самые невиданные коленца. Поют бойцы Щорса чистыми, прозрачными голосами: «Світи, світи, місяцю, гей, гей!» До самого неба поднимается «Заповит», которым оплакивают таращанцы своего командира, батьку Боженко. Зовет к победе грозная музыка песни: «Звідки ж ви, хлопці, зброя в вас ясна, в лузі гудуть батареї?» Вся музыкальная и звуко-шумовая партитура «Щорса» специально отобрана, осмыслена Довженко в соответствии с общей романтической стилистикой фильма.

А. Довженко создал в своих фильмах особый звукопластический мир. «У него был поразительной чуткости слух,— писал Г. Козинцев.— Он слышал не только голоса людей, но и тишину лунной ночи, плеск днепровской воды. Он говорил на особом, только ему при-

[2] *Дробашенко С.* Экран и жизнь.— М., 1962, с. 173.
[3] *Довженко А.* Собр. соч.: В 4-х т.— М., 1966, т. 1, с. 132.
[4] Там же, с. 130.

сущем языке, даже в его повседневной речи можно было услышать гоголевские обороты, ритм почти музыкальный»[5].

Советская киномузыка 30-х годов стала поистине всенародной. Песни сходили с экрана в жизнь, их пела вся страна. Герои и героини Л. Орловой, Л. Утесова, Н. Крючкова, М. Ладыниной пели о счастье радостного свободного труда. Эти песни любили, их знали. 30-е годы — время действенного и плодотворного освоения киноискусством звука. Именно тогда были заложены основные принципы использования звука в кино, получившие развитие в дальнейшем.

Современное кино — синтетическое аудиовизуальное искусство, сочетающее изображение и звук. Определяющим в фильме является изображение. Фильм прежде всего смотрят. Вместе с тем звук в сочетании с киноизображением, безусловно, способствует более полному художественному воссозданию действительности, чем только одно изображение.

Запись шумов, звуков, музыки, слова входит в обязанность звукооператора. В *фонограмме* зафиксирована вся звуковая часть картины, существующая неотрывно от ее пластики. Работа звукооператора малозаметна зрителям, а между тем она сложна и тонка. Например, один из самых опытных советских звукооператоров Ю. Михайлов в «Судьбе человека» (режиссер С. Бондарчук) создал великолепную звуковую партитуру, в которой мы слышим звуки родной и милой природы, угрожающие звуки немецкого концлагеря

[5] *Козинцев Г.* Глубокий экран, с. 142.



с лаем овчарок и сентиментально-игривой музыкой «О, донна Клара!», голоса героев — и среди них пронзительный крик мальчонки: «Папка, родненький! Я знал, что ты меня найдешь!»

Слово в фильме несет очень активную драматургическую нагрузку. Порой одна реплика обобщенно выражает многое, рождает богатые ассоциации. В картине «Помни имя свое» С. Колосова маленький русский мальчик, заключенный вместе с детьми других национальностей в один из бараков Освенцима, слышит отчаянный крик своей матери: «Помни! Твое имя — Гена Воробьев! Твоя Родина — Советский Союз!» Сейчас она ничем не может помочь ему. Произошло то, что немецкие садисты называли «селекцией», отбором. Матери отделены от детей. Первые свои шаги этот малыш сделал в грязных обмотках, на истоптанном, расквашенном снегу аппельплаца. Его первые слова связаны с концлагерем — «капо», «аппель», «газ». «Капо» — надзирательницы с хлыстом в руках. «Аппель» — площадка, разбитая тысячами ног в топкую липкую грязь, где стоят на ежедневной поверке люди в полосатых робах, стриженные наголо, с горящими ненавистью глазами. «Газ» — туда направляют отобранных после «селекции». И вот он слышит родные, материнские слова, которые должен запомнить.

В фильме есть надписи *(титры),* которые в эпоху немого кино часто зачитывались вслух. Вступительные титры перечисляют всех участников съемочной группы. Субтитры в немых картинах делились на «соединительные» и «говорящие». «Соединительные» титры — это поясняющий авторский текст, «говорящие» — текст героев. Ныне надобность в них отпала, поскольку их заменило звучащее слово.

Своеобразное использование слова, шумов, музыки (или какого-либо из этих элементов), интересный звукозрительный контрапункт — непременная особенность каждой подлинно талантливой ленты.

МУЗЫКА В КИНО

Кино и музыку объединяет то, что это искусства временные, образная структура музыкальных и кинематографических произведений развивается во времени. Но кино, кроме того,— пространственно-временное искусство. Музыка, звуки, шумы, используемые в фильме, словно расширяют пространство кадра, делают его трехмерным. Порой музыку в кино называют «неслышимой». Нередко зрители, увлеченные фильмом, просто не замечают ее и на вопрос, как понравилась музыка, с недоумением спрашивают: «Какая?» Между тем музыка, безусловно, воздействует на аудиторию, но

Советская киномузыка 30-х годов поистине стала всенародным достоянием. Песни сходили с экрана в жизнь.
«Большая жизнь»

особым образом. «Музыка вызывает представления, которые живут где-то за порогом сознания. Это подсознательное, выраженное словом, как познанная тайна переходит порог и вступает в светлую область сознания. Так можно понять некоторые формы влияния музыки на литературу и смысл их совместного творчества» [6].

Музыка кино, безусловно, влияет не только на подсознание, но и на сознание. Особенность ее в том, что она обязательно *программна* (т. е. сюжетна, включена в драматургическое действие). В настоящее время музыка в фильме чаще *фрагментарна,* мозаична и лишь в особых жанрах — киноопере, кинобалете — она звучит на протяжении всей картины. Во многих лентах она «включается» только в определенные моменты действия. Кроме того, музыка в фильме не самостоятельна: она зависит от монтажа. Музыка связана с изображением и составляет с ним единый *звукозрительный образ.* Как правило, музыкальный образ требует для своего развития более длительного времени, чем зрительный. Работая над картиной, композитор нередко по секундам отсчитывает звучание музыкального фрагмента.

К некоторым фильмам композиторы пишут музыку, следуя принципам определенных музыкальных жанров. Например, С. Прокофь-

[6] *Реизов В. Д.* Литература и музыка: Контакты и взаимодействия.— В кн.: Литература и музыка. Л., 1975, с. 5.



ев в картине «Александр Невский» реализовал форму кантаты, во второй серии «Ивана Грозного» — симфонической сюиты, Д. Шостакович написал музыку к ленте «Златые горы» в форме сюиты. Но в настоящее время такие примеры очень редки. У Д. Шостаковича в работе над фильмом «Король Лир» был уже принципиально иной подход — не цельное музыкальное произведение, а тщательно отобранные, очень краткие темы, порой один краткий звук, одна нота.

Музыка в картине может быть просто иллюстрацией, звуковым аналогом изображения. Но она же может служить обобщением, выявлять подтекст, быть комментарием, выражать идею картины. Все средства музыкальной выразительности: мелодия, гармония, ритм, темп — служат в фильме созданию единого звукозрительного образа произведения.

По отношению к музыке, используемой в фильме, употребляют термины «внутрикадровая» и «закадровая».

Внутрикадровая музыка включена в сюжет. Ее звучание оправдано для зрителя показом источника звука (поющий человек, играющий музыкальный инструмент или оркестр, микрофон, магнитофон, радио и т. д.) или информацией о нем. Внутрикадровую музыку герои слышат и реагируют на нее, она является для них жизненным акустическим фоном.

Закадровая музыка может быть не мотивирована никаким звучащим в кадре звуковым источником. Герои ее словно не слышат, она существует только для зрителей. Это авторское музыкальное размышление по поводу событий картины, выражение эмоционального мира героев.

Внутрикадровая и закадровая музыка находятся в фильме в органическом единстве. Нередко одна и та же тема, развиваясь и модифицируясь, звучит и в кадре и за кадром.

В первых звуковых фильмах, как правило, применялось синхронное звучание, точно мотивированное использование звука. Стремление эстетически осмыслить роль звука в кино, использовать его не копиистски, а драматургически активно привело С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Г. Александрова в 1928 году к написанию знаменитого манифеста «Заявка». Одно из его положений гласило: «Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами»[7].

[7] *Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г.* Будущее звуковой фильмы: Заявка.— В кн.: Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6-ти т.— М., 1964, т. 2, с. 316.

Внутрикадровая музыка включена в сюжет, ее звучание оправдано для зрителя показом источника звука (поющий человек, играющий музыкальный инструмент).
«Белая птица с черной отметиной»

Как показал опыт дальнейшего развития кино, звук может быть и *синхронным* и *асинхронным,* в зависимости от целей, которые преследует автор.

Композиторы являются полноправными соавторами фильма. Сотрудничество С. Эйзенштейна с С. Прокофьевым, Г. Александрова и И. Пырьева с И. Дунаевским, С. Юткевича, Г. Козинцева и Л. Трауберга с Д. Шостаковичем, М. Ромма с А. Хачатуряном принесло плодотворные результаты. Мечтая об уничтожении противоречия между звуком и изображением, между видимым и слышимым миром, С. Эйзенштейн разрабатывал теорию звукозрительной партитуры. В ней последовательно переходящие друг в друга кадры должны пластически соответствовать звукам музыки, и наоборот. Их соединению способствует «вертикальный монтаж», который служит средством создания звукозрительного образа картины. «Проблема эта состоит в том,— писал С. Эйзенштейн,— чтобы найти *ключ к соизмеримости* между куском *музыки* и куском *изображения... сочетать «по вертикали», то есть в одновременности,* каждую фразу пробегающей музыки с *каждой фазой* параллельно пробегающих пластических кусков изображения — кадров»[8].

Когда композитор работает над фильмом — во время съемок, до них или после? Здесь ситуации могут быть разными. С. Эйзенштейн, работая с С. Прокофьевым над картиной «Александр Невский», порой начинал монтаж раньше, чем композитор сочинял музыку, порой — наоборот. Эйзенштейн разрабатывал принципы совместной работы режиссера и композитора над звукозрительным образом фильма: если вначале сочиняется музыка, а затем снимается эпизод, то «нужно уметь ухватить движение данного куска музыки и... взять след этого движения, то есть линию или форму его, за основу той пластической композиции, которая должна соответствовать данной музыке». Если же эпизод снят ранее, то композитор «должен ухватить монтажное движение как через систему монтажных кусков, так и во внутрикадровом движении. И... взять их за основу своих музыкально-образных построений» [9].

В сцене «Ледовое побоище» в фильме «Александр Невский» пластически-музыкальными средствами выражена идея силы и мощи народного духа. В статье «Вертикальный монтаж» С. Эйзенштейн детальнейшим образом анализирует сочетание звука и изображения начального момента этой сцены. Он дает график, где сопоставляет кадры, нотную запись музыки, схему изображения (композиция) и схему движения (текст). Получаются удивительные результаты, показывающие, что нарастающей в музыке интенсивности вариаций соответствует интенсивность вариаций изображений (по тональности, линейности, пространственности и объемности). Разумеется, когда идет работа над фильмом, такой ювелирный, детальный анализ не проводится. «Работа же по расшифровке этих „обоснований" остается на долю удовольствий постанализов, кото-

[8] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т., т. 2, с. 235.

[9] Там же, с. 241.

рые осуществляются иногда через много лет спустя после самой „лихорадки" творческого „акта"»,— пишет режиссер [10].

С. Эйзенштейн чрезвычайно высоко ценил работу в кино композитора С. Прокофьева. В ленте «Иван Грозный» народная песня о бобре служила для музыкально-образной характеристики злобной и властолюбивой Ефросиньи Старицкой (С. Бирман), мечтавшей посадить на трон своего сына. Сама песня о бобре — нейтральная по содержанию, но в подтексте ее должна была звучать ненависть боярыни к Ивану Грозному, желание отобрать у него престол. «Когда я работаю с Прокофьевым, Сергей Сергеевич всегда требует очень большой точности задания, и чем сложнее задание, чем жестче оно по своим рамкам, тем более охотно он работает»,— писал Эйзенштейн [11]. В песне о бобре совершенно точно, вплоть до каждого слова, были разработаны музыкальные интонации, выражающие подтекст. При словах «купался бобер, купался черный» должна была «пробежать дрожь» —и она возникала у зрителя на слове «черный».

Работа композитора над звуковой партитурой фильма тесно связана с жанром фильма, стилем, концепцией автора произведения. Необычайно точно соответствовала жанру трагикомедии музыка С. Прокофьева к белорусскому фильму «Поручик Киже», поставленному А. Файнциммером по сценарию Ю. Тынянова. В гротескно-сатирической форме авторы его выявили черты эпохи самодержавного абсолютизма Павла I. Ритм барабанной дроби буквально пронизывает всю картину, выражая суть палочной системы царизма. В этом ритме казарменной муштры солдаты маршируют на плацу, дергаясь, как марионетки. Четкие, резкие маршевые акценты музыки С. Прокофьева передают бездуховность царского режима.

Точная ориентация на жанр проявилась и в многолетнем творческом содружестве Д. Шостаковича с Г. Козинцевым и Л. Траубергом. Принципиально различным был их подход к народной притче и к трагедии.

Работая над трилогией о Максиме, авторы стремились рассказать о революции по-своему. Им чужды были величественная монументальность, эпопейность, символика. Пафос прекрасного они искали во внешне неказистом, героическое —в обыденном, поэтическое — в прозаическом. Отсюда и музыкально-шумовое решение трилогии. Пригород Петербурга, где жил Максим, определил выбор для него песни-лейтмотива. Г. Козинцев впоследствии вспоминал, как тщательно отбиралась из многочисленных песен городского фольклора песня-лейтмотив для Максима, ведь нужна была песня-образ! И ею стала песня «Крутится, вертится шар голубой».

Обращаясь к трагедиям «Гамлет» и «Король Лир» Шекспира,. Козинцев и Шостакович исходили из глубокого современного прочтения произведений великого английского драматурга. Г. Козин-

[10] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т., т. 2, с. 266.
[11] Там же, т. 3, с. 593.

цев писал о музыке Шостаковича: «...без нее, как и без переводов Пастернака, я шекспировских картин не смог бы поставить. Что кажется мне в ней главным? Чувство трагизма? Важное качество. Но не только трагизм... Философия, обобщенные мысли о мире? Да, разумеется, как же «Лир» — и без философии... И все-таки другое свойство — главное. Качество, о котором и написать трудно. Добро. Доброта. Милосердие... В музыке Шостаковича я слышу лютую ненависть к жестокости, культу силы, угнетению правды. Это особая доброта: бесстрашная доброта, грозная доброта» [12].

В «Короле Лире» звуки были словно очищены, символически обобщены. Их было очень мало, но нагрузку они несли чрезвычайно большую. Когда Лир, обращаясь к небу, говорит, что на тысячу частей разорвется его сердце, прежде чем он заплачет, вместе с надвигающейся черной тучей возникает звук, который тянется, все усиливаясь. Это звучит одна протяжная нота «фа».

Козинцев писал, что музыка Шостаковича не сопровождает кадры, а преображает их, музыка здесь — голос автора. В фильме «Король Лир» совсем мало музыки, непосредственно связанной с действием. Лейтмотивом стала мелодия дудочки шута. «Дудочка должна быть очень печальной»,— говорил композитор. Голос прав-

[12] *Козинцев Г.* Пространство трагедии.— М., 1973, с. 232.



ды, голос добра он определяет как «тихую музыку» — это тема Корделии. «Шостакович написал внутренний свет Корделии, и все в кадрах преобразилось. Так на портретах Рембрандта одухотворены не только глаза, лица, но и ткань, из которой сшито платье; сам воздух мерцает, живет...» [13] Вначале музыкальную тему «голос правды» пробовали сочетать с кадрами бедного Тома, но заметили, что изображение и звук внутренне различны, не совпадают. «Голос правды» был передан в глубоком и низком звучании смычковых инструментов. Козинцев искал на роль Корделии актрису, в голосе которой звучали бы низкие ноты, ощущался покой. Таким был голос В. Шендриковой, сыгравшей младшую дочь короля Лира. «Шостакович пишет жалость как силу»,— считал режиссер.

Тишина, молчание играют в звуковом фильме особую драматургическую роль. Когда в картине «Король Лир» в гробовой тишине огромных помещений, исполненной напряженного ожидания придворных, раздается не пушечный взрыв, не фанфара, а слабый и тихий звон бубенчика шута, это производит впечатление внутреннего взрыва. Этот звук слышится в вое ветра, в буре. «Это — позывные совести»,— писал Козинцев.

Развиваясь во времени, пластические образы экрана обладают своеобразным ритмом. Внутрикадровые и межкадровые сцепления, сменяясь в определенной последовательности, рождают у зрителя ощущение внутренней гармонии, ритмики, мелодии изображения. Не случайно кино иногда называют пластической музыкой. Это особенно заметно в лирико-поэтических лентах. Грузинский фильм «Тепло твоих рук» С. Жгенти звучит как грустная осенняя мелодия, как воспоминание о прожитой счастливой, полнозвучной, хотя и полной утрат, жизни. В глазах старой крестьянки, прекрасных, как и в молодости,— и спокойная мудрость, и зоркость взгляда. Сидония (С. Чиаурели) неотделима от этих взмывающих в крутизну горных тропинок, по которым бессчетное число раз она поднималась с кувшином ледяной воды, от шаткого подвесного мостика над бурлящей речушкой, от виноградников и кукурузных полей, от хижин, прилепившихся друг к другу. А кругом — соседи, без их шумных застольных песен и шуток не обходится ни одно семейное торжество. И в финале, когда, обрызганные сверкающим летним дождем, хохоча, собираются все домочадцы, их песни словно сами рождаются из мелодии фильма, из шума бурлящих горных рек.

Слитность пластики и музыки в картине словно делает пласти-

[13] *Козинцев Г.* Пространство трагедии, с. 225.

Музыка в фильме может быть голосом автора, голосом человеческой совести. В «Короле Лире» звуки словно очищены, символически обобщены.
«Король Лир»

ку слышимой, а музыку видимой. В узбекской ленте «Нежность» режиссера Э. Ишмухамедова композитор Б. Троцюк и оператор Д. Фатхулин создали единое синтетическое зрелище, где изображение, музыка и шумы неотделимы. Стремление к ярким краскам, к контрастности, молодой задор авторов, их горячая любовь к жизни определили особую тональность фильма.

Нередко большую драматургическую нагрузку несут эпизоды, в которых мы видим героев танцующими. Включенные в ткань киноповествования *танцы,* сюжетно мотивированы и в то же время служат выражению кинематографического образа. Например, в фильме С. Герасимова «Дочки-матери» язык танца говорит героям то, что не может выразить язык слов. Действие в картине локализовано, ограничено кругом интересов одной московской семьи, куда приезжает из Свердловска Оля Васильева (Л. Полехина). Оля — человек, открытый людям, она, как сама выражается, «хорошо контачит» с окружающими: «Я и комсорг группы, и профориентация. И клуб «Верность» на мне, и спортлагерь». Но не срабатывают какие-то поля притяжения у Оли с семьей Васильевых. Героиня Л. Полехиной добра, справедлива, но вместе с тем чрезмерно прямолинейна, навязывает свое мнение окружающим. Ей еще надо учиться культуре чувств и отношений. Юные герои фильма так и не нашли путей взаимопонимания. А ведь исход мог бы быть и иным. Великолепно решен эпизод ночного импровизированного танца Оли, Гали и Ани. Это как бы слияние замкнутых ранее стихий в миг озорной, искрометной душевной раскованности. Девочки в ночных рубашках, пижамах, соскочив с постелей, отдаются радости движения, танцуя «под язык». Это — праздник творчества, праздник пластики, юмора. И как вплетается в ткань изнеженно-плавного танца Гали и Ани острохарактерный гротескный рисунок стремительных прыжков Оли. Так оправданный сюжетно танец становится в ленте звукопластическим, музыкальным образом стремления молодых людей к внутреннему общению, к личностному контакту.

Сравнительно редки случаи, когда в фильме (не посвященном жизни музыканта, артиста) драматургическим стержнем становится музыка. Картина американского режиссера С. Поллака «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» — именно этот редкий случай. В ней рассказывается о танцевальном марафоне в США 30-х годов, в период великого кризиса. Авторы строят свой фильм так, что зритель невольно мысленно вовлекается в этот безостановочный ритм музыкального движения. Для участников марафона главное — получение награды, для зрителей — ожидание

Порой язык танца говорит героям больше произнесенных слов. В глазах героини фильма — счастье встречи с мужем, приехавшим с фронта, и, быть может, предчувствие скорой потери.
«Я родом из детства»

Синтез музыки и пластики экрана рождает ощущение целостности художественного образа мюзикла.
«Вестсайдская история»

сенсации, зрелище чужих страданий. Музыка модных в 30-х годах танцев (которые сегодня нередко используются в лентах «ретро» как ностальгическое сладостное воспоминание об «эпохе грез») здесь звучит почти беспрерывно, но она воспринимается отнюдь не элегически в сопоставлении с утомительно-назойливой бесконечностью вялых движений, видом измученной толпы в танцевальном павильоне. Этот павильон словно становится звуковой камерой пыток, музыкальной душегубкой.

Сложная проблема — использование в кино *музыкальной классики*. Речь идет о закадровой музыке. Еще в период немого кино в музыкальных сборниках классики, рекомендуемых для киноиллюстраторов, давались советы исполнять, например, «Подснежник» П. Чайковского — для выражения «мечты юной девушки», увертюру к «Пиковой даме» П. Чайковского — для обозначения болезни и т. д. «Весенним настроениям» должна была соответствовать музыка в тональностях ля-мажор и ми-мажор, а элегическим — си-минор и ре-минор. В сборнике оркестровой литературы «Социальная героика» предлагалось иллюстрировать: «Полетом валькирий» Р. Вагнера — бой буденовцев, аэроштурм; финалом Пятой симфонии Л. Бетховена — раскрытые ворота тюрьмы, кипящие митингами площади и торжество народной победы. Это были общие принципы музыкальной иллюстративности, характерные для тех лет.

В сегодняшнем кино идут интересные поиски органического включения музыкальной классики в контекст кинопроизведения. Так, в фильме О. Иоселиани «Жил певчий дрозд» рассказывается о Гии, оркестранте оперного театра. Картина построена как притча, в незамысловатой истории заключен глубокий смысл. Уже начало фильма настраивает на тональность ленты — Гия полулежит на траве в городском саду, наполненном птичьим гамом, шелестом листвы, журчаньем ручья. Звуки природы стихают, и начинает звучать прекрасная и грустная мелодия, все- сильнее и сильнее, заполняя собой пространство. Но внезапно врываются грубые и громкие шумы города: скрежет, рев моторов, гудки. Едва возникнув, мелодия исчезает. Затем она возникает в картине вновь — это фрагмент из «Страстей по Матфею» И. С. Баха. Но теперь она звучит как внутрикадровая музыка, оправданная сюжетом. В общей звукозрительной партитуре фильма эта тема проявляется в возвышенном и добром авторском отношении к герою, смешному, суетливому, легкомысленному, но наделенному особой мерой духовности.

В ленте Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино» авторская концепция о прекрасной и яростной силе любви, о порывах, возвышающих человеческий дух, выражена в музыке Г. Доницетти.

Введение в картину фрагментов из музыкальной классики вызывает много проблем. Здесь и необходимость точного отбора фрагмента, с тем чтобы не были нарушены его структура, развитие темы, и «вписываемость» этого фрагмента в фильм, и вопрос «узнаваемости» фрагмента аудиторией (она может быть недостаточно

музыкально подготовленной). Контрастное использование классики в контексте картины во многом способствовало успеху ленты С. Кубрика «Заводной апельсин», где Девятая симфония Л. Бетховена контрастировала с миром насилия и жестокости в клане растленных юнцов Америки.

Во многих картинах звучат мелодии народных песен, танцев, баллад. В сочетании с пластикой изображения *народная музыка* на киноэкране рождает цельный звукозрительный образ. Например, в фильме «Вей, ветерок!» (режиссер Г. Пиесис) по мотивам пьесы народного поэта Латвии Я. Райниса воссоздан мир преданий, обрядов, поверий. Это — легенда о любви, и, как всегда в такой легенде, любовь и смерть находятся рядом. Поэтические мотивы райнисовских строк переданы в звукозрительной структуре картины. Музыка словно рождается из мира природы, ее звуков. Журчанье ручья, шум ветвей могучего бора, клубящиеся туманы над лугами, сила ливня, дыхание ветра, стремительный бег сверкающих вод Даугавы — все обретает в фильме свою мелодию, рождает ощущение вечности и красоты природы. Юная Байба (Э. Эрмале) — своя здесь, среди журчащих ручьев, зеленых дубрав, буйных ветров, веющих из-за Даугавы. Как ветер, налетел, унес ее любовь парень из-за Даугавы — Улдис (Г.Яковлев).

В кино ведутся новые активные поиски в области использования звука во всех его компонентах — *слове, шумах, музыке.* «Уверен, что музыка со временем будет играть еще большую роль в кинематографе,— пишет композитор А. Петров, плодотворно работающий в кино.— Один из путей ее развития, как мне кажется,— дифференциация всех звуковых компонентов: музыки, речи, шумов... Это будет предоставление возможности каждой из «звуковых дорожек» по ходу фильма максимально полно выразить себя» [14]. Композитор, приводя примеры финала фильмов «Репетиция оркестра» и «Клоуны» Ф. Феллини, мечтает о появлении музыкально своеобразных картин, где все звуки будут выявлены до конца — от грохота землетрясения до пения маленькой пташки, где будет звучать звукошумовая симфония речи толпы — от полифонического общего говора до отдельного выкрика, где будет звучать серьезная симфоническая музыка.

Появляются *«фильмы без музыки»* (в которых отсутствие ее является принципиальной авторской концепцией), например «Живые и мертвые» А. Столпера, в значительной степени «Девять дней одного года» М. Ромма. Появляются *«фильмы без слов»,* с одной музыкой (таков фильм японского режиссера К. Синдо «Голый остров»).

Исследователи звука в кино отмечают, что в настоящее время его возможности используются еще далеко не полностью.

[14] *Петров А.* Мелодия героя.— Сов. экран, 1976, № 18, с. 13.

АКТЕР В ФИЛЬМЕ



Выразительные средства актера
Система Станиславского и кино
Личность актера
Типы актеров
Актер в театре и кино

Актер — это участник съемочной группы, который на основе сценария под руководством режиссера создает на съемочной площадке образ одного из персонажей фильма. Образ, создаваемый актером перед киноаппаратом, не идентичен аналогичному образу в фильме, так как он корректируется в процессе съемки оператором и подвергается изменениям при монтаже.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА АКТЕРА

К собственным выразительным средствам актера в узком смысле слова относятся мимика, пантомима, жест, речь.

Мимика — это способность актера пользоваться движениями лицевых мускулов для выражения настроения и чувства героя.

Неизмеримые возможности таят в себе глаза актера. Страдальческие глаза Андрея Соколова (С. Бондарчук) в фильме «Судьба человека» вобрали в себя всю горечь его судьбы; кажется, они не могут выражать ту гамму человеческих чувств, которые связаны с радостью бытия, в них просвечивается выжженная горем душа солдата. Драматургией взгляда можно назвать исполнение М. Нееловой главной роли в картине «Слово для защиты» (режиссер В. Абдрашитов). Внутреннее состояние героини колеблется между полной отрешенностью от мира и возвращением к жизни. Героиня равнодушна к себе, для нее все решено, все потеряно, взгляд ушел куда-то внутрь, не она, а как будто посторонний свидетель ее жизни неохотно отвечает на вопросы следователя. И только упоминание о любимом меняет ее лицо: глаза оживают, загораются тревогой, беспокойством, они умоляют и сердито угасают, когда *следователь* не выдерживает и пытается показать, кем на самом деле является Федяев (С. Любшин). Глаза актера, выражая мысли и чувства героя, являются важным элементом в создании характера и социального типа. Ясноглазые героини М. Ладыниной, Т. Макаровой и других актрис 30-х годов выражали чувства и характер советских женщин, которые верили в светлое будущее. Трагедия войны застывает болью в глазах героинь В. Марецкой, Н. Ужвий (фильмы «Она защищает Родину» и «Радуга»). Глаза актера на экране могут служить безошибочным свидетельством удачи или провала роли. В. Никандров, исполнявший роль

В. И. Ленина в фильме «Октябрь», не был принят зрителями потому, что оказался не в состоянии передать взгляд гениального человека, хотя на общих планах был очень правдоподобен.

Глаза актера — это лишь центр образных средств мимики. Выражение глаз нельзя безоговорочно относить к ним, так как оно связано с движением век, бровей и т. д. К. Станиславский ценил в актере виртуозное владение всем арсеналом мимики. «Я познакомился... с замечательным артистом,— писал он,— который говорит глазами, ртом, ушами, кончиком носа и пальцев, едва заметными движениями, поворотами» [1].

Значение мимики в искусстве актера различно в немом и звуковом кино, оно зависит также от жанровой природы фильма.

В эпоху немого кинематографа языком актерского искусства был язык мимики, жестов, пантомимы. Успехи советского кино связаны с актерской школой Московского художественного театра. Реалистическая школа актерского исполнения, созданная Станиславским, требовала перевоплощения актера в образ персонажа. Внешний рисунок роли возникал как органическое следствие внутреннего преображения. В фильме «Мать» В. Пудовкин, работая с актрисой МХАТа В. Барановской, добивался прежде всего правды переживания, стремился к концентрации напряженной внутренней жизни в немногих признаках ее внешнего выражения. Так, в работе над эпизодом, когда мать узнает о грозящей сыну смертельной опасности и о гибели мужа, режиссер, предоставив вначале полную свободу актрисе, применил затем своеобразный прием. «Я запретил ей какое бы то ни было физическое движение: чувство должно быть не меньшим по силе, но ни одного жеста, хотя бы самого незаметного; лицо и тело в мертвом покое... Актриса в буквальном смысле мучилась, сковывая потребность движения. Но я добился для себя удивительного результата: внутренняя жизнь актрисы не умирала, несмотря на полную неподвижность тела»,— писал В. Пудовкин [2].

В зависимости от жанра меняется характер мимики в фильме. В картинах психологического плана скупость пластических средств, имеющихся в распоряжении актера, усиливает нагрузку на каждое движение глаз, лица, на каждый жест. В психологической драме успех зависит от выражения глубины и правдивости переживания, от полноты и последовательности развития характера.

В детективе герои постоянны, они имеют свои маски — героя, злодея, подруги героя. Лицо героя спокойно в самой рискованной ситуации, и неизменность этого выражения на фоне напряженности действия воспринимается зрителем как сила характера, воли, бесстрашие. В такой же степени злодей являет собой подлость и низость независимо от обстоятельств, а девушка сохраняет кокетство или привлекательность.

Более богата, разнообразна и выразительна мимика в комедиях, где также господствуют маски. Однако комическая маска тре-

[1] *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8-ми т.— М., 1955, т. 3, с. 39.

[2] *Пудовкин В.* Собр. соч.: В 3-х т.— М., 1974, т. 1, с. 255—256.

бует от актера незаурядной пластичности и превосходной техники. Совершенной музыкальной пластичностью обладали М. Линдер, Г. Ллойд, Ч. Чаплин. Мимика Чаплина многокрасочна — от печали и разочарования к мгновенной улыбке. Он смеется не только над противником своего героя, но и над самим героем, над иллюзорностью его победы. Ирония внутри иронии — так можно понять улыбку-полугримасу. Столь же стремителен переход от улыбки к удивлению. Комизм Чаплина весь соткан из контрастных переходов от одного состояния к другому, из несоответствия ситуации и выражения лица героя.

Совершенной была мимика итальянского комика Тото. Режиссер П. Пазолини говорил, что работать с Тото — все равно что для скрипача играть на скрипке Страдивариуса. Мастерство Тото интересно описано Г. Богемским: «На изможденной асимметричной физиономии Тото застыло выражение какой-то потусторонней отрешенности. А его маленькая, сухонькая, подвижная фигурка, казалось, живет сама по себе. Путем длительной тренировки Тото достиг автономии отдельных частей тела — его руки, ноги, голова существовали как бы независимо друг от друга, участвуя в какой-то абсурдной симфонии движений» [3].

[3] Комики мирового экрана.— М., 1966, с. 172—173.



Некоторые из комических актеров пользуются мимикой как основным выразительным средством. Словно специально для комедии создала природа лицо Фернанделя. Он сам себя сравнивал с кавалеристом, который проглотил голову собственной лошади. При улыбке лицо Фернанделя неузнаваемо меняется. Маленькие глазки превращаются в щелочки, совершенно исчезают, на лице главенствует улыбка, виден только смеющийся большой рот с крупными зубами.

При помощи мимики актер способен создать социальный портрет героя. Р. Юренев отмечает высокое искусство социальной сатиры, которым владеет И. Ильинский. Его Бывалов в «Волге-Волге» зло осмеян. Маленькие глазки на упитанном лице, неуклюжие повороты всем туловищем при наподвижной шее, хрюкающие интонации, коротенькие ручки и ножки придают ему сходство с известным животным, характеризуют его эгоистическую натуру. В «Карнавальной ночи» двойник Бывалова — Огурцов драпируется в респектабельный костюм и приобретает начальственную позу. Но И. Ильинский обнажает нутро своего героя. Например, когда Огурцов заходится от злобы, на его лице застывает гримаса ярости, которую он никак не может согнать с лица, лишь на какое-то мгновение ему удается сладенькая и угодливая улыбка, хотя глаза выражают прежнее состояние.

Пантомима — это движения тела, при помощи которых актер выражает состояние, чувства и мысли героя. Иногда пантомиму называют мимикой тела, и это не случайно, ведь человеческое тело столь же выразительно, как и лицо. В фильме «Источник» И. Бергмана отец изнасилованной и убитой девочки творит молитву, разговаривает с богом, жалуется на жестокость мира. При этом персонаж все время находится спиной к зрителю — на общем и крупном планах. Отказавшись от крупных планов лица, Бергман и актер Макс фон Сюдов в личном переживании героя оттенили вселенскую скорбь: человек жалуется и обвиняет всем своим существом, это уже не страдание отдельной личности, а муки всего человечества. Здесь образ героя дается не в завершенном виде, а побуждает зрителя домысливать, принуждает к активной работе фантазии [4].

Пантомима, так же как и мимика, не существует сама по себе, а зависит от жанра фильма, от школы артиста. Актер реалистической школы через движения тела выражает жизнь духа, пластически выявляет суть характера. В фильме «Битва в пути» В. Басо-

[4] См. подробнее: Искусство кино, 1976, № 12, с. 106.

Неисчерпаемые возможности таят в себе глаза актера. Это — душа роли. Они выражают широкую гамму человеческих чувств.
«Несколько интервью по личным вопросам»

ва М. Ульянов в движениях Бахирева подчеркивает монументальность. Невысокого роста, плотного сложения артист при помощи замедленных движений, неторопливых поворотов всем корпусом очерчивает характер человека, который все делает основательно, без суеты, с неколебимой уверенностью. В роли генерала Чарноты (картина «Бег») при помощи решительной походки, резких движений (будто постоянно бросается в атаку) артист создает образ служаки, который однажды скроен, вылеплен и ничего в нем нельзя изменить, можно только сломать.

Пантомима более разнообразно, красочно и отчетливо проявляется как самостоятельное искусство в комедийных жанрах (мы не касаемся музыкальных фильмов, в частности фильмов-спектаклей, это специальная тема). Фильмы Чаплина *немого периода по сути* дела пантомима, с той лишь разницей, что в них пластические средства сочетаются с использованием подлинных предметов и актеры одеты не в трико, а в характерные костюмы. Пластическая выразительность исполнения Чаплина лишь подчеркивается некоторыми сдерживающими постоянными мотивами образа-маски, в том числе утиной походкой вперевалку.

Жест — движение рук актера, которое служит для выражения духовной жизни, настрое
микой и пантомимой жест таит в себ
для выражения действия. Станиславскийназкончики пальцев



глазами тела, подобно тому как глаза — зеркало души. Он предостерегал от многожестия, которое загрязняет роль, делает неразборчивым ее рисунок.

Следуя системе Станиславского, В. Пудовкин в фильме «Мать» добивается точности и выразительности жеста. Когда В. Барановская, исполнительница главной роли, в упоминавшемся эпизоде должна была выражать свое состояние только мимикой, а не движениями или жестами, Пудовкин позволил ей один жест — слабое движение руки, которым она старалась отвести от себя беду — смерть мужа и арест сына.

Если в реалистическом фильме жест выражает внутреннее состояние героя и должен органически соответствовать его переживаниям, то в комическом фильме жест обычно подчеркнут, преувеличен, заметен. Луи де Фюнес в фильмах о Фантомасе пользуется целой серией беспорядочных жестов, энергичность которых еще более оттеняет их бессмысленность. В паутине собственных жестов инспектор Жюв рисуется совсем не охотником за преступниками, а беспомощной и самовлюбленной жертвой.

Великолепную точность жеста демонстрирует С. Филиппов в фильме «Карнавальная ночь». Его лектор начинает говорить о звездах — и рука, изображая подзорную трубу, поднимается на уровень глаз, а затуманенное алкоголем сознание быстро рождает ассоциацию, и вот рука уже держит воображаемую рюмку...

Мимика, пантомима, жесты — художественные средства, внешний материал для создания образа. Типичность образа проявляется в типичности средств, в которых она реализуется, поэтому от актера требуется зоркость, острая наблюдательность, способность к обдуманному и тщательному отбору одного действия, движения, жеста из массы возможных.

В звуковом кино в систему выразительных средств актера входит слово, интонация, пауза, манера речи. Если немое кино доносило до зрителя главным образом чувства, переживания своих героев, их физические действия, то звуковой кинематограф овладел драматургией мысли, включающей возможности ее выражения при помощи речи. Именно новые средства усилили интеллектуальность кинематографа и позволили создать произведения с глубоким философским и политическим содержанием.

Речь в кино — словесное которого актер при помощи интонации, речевых тактов, пауз, темпоритма добивается выражения черт характера героя. Владение речью — большое искусство. Возможности речевой характеристики великолепно продемонстрировал В. Гардин в фильме «Иудушка Головлев», обна-

Значение мимики в искусстве актера различно в немом и звуковом кино. Мимика Чарли многокрасочна — от печали и разочарования к мгновенной улыбке.
«Золотая лихорадка»

жая подлость и предательство своего героя в тягучих, гнусавых интонациях его речи, обволакивающих, как паучья сеть. Удается речевой рисунок роли М. Ульянову, особенно в тех ролях, где нужно передать напор страстности, высокое напряжение духовной жизни героя, как в фильмах «Председатель», «Братья Карамазовы».

К. Станиславский требовал от речи актера прежде всего музыкальности, мелодичности. Основа речи, по К. Станиславскому,— *интонация,* обусловленная эмоциональной природой роли и звучащая в миноре или мажоре. Особое внимание уделял он членению речи голосом на такты — законченные по мысли части монолога, подчеркиванию смысла при помощи знаков препинания, которые обозначаются интонацией, позволяющей чувствовать завершение речи или ожидать ее продолжения. В выразительный рисунок речи входят ударения и паузы, которые должны быть психологически, эмоционально и логически оправданы.

Современная речь в кино приближается к бытовой речи. «Сегодня на экране иные актеры разговаривают так, что половину сказанного разобрать невозможно,— пишет М. Ромм.— И это производит действительно определенное впечатление: в жизни ведь большинство людей говорит неразборчиво, с большим количеством междометий... И для зрителя, который хочет верить в правду кинообраза, в этом есть глубокое обоснование» [5]. Однако это не означает, что искусство речи отодвигается на второй план или вовсе уходит.

Мимика, пантомима, жест, звучащая речь должны образовывать органическую структуру роли, только в контрапункте всех этих средств рождается образ.

СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО И КИНО

Кинематограф позаимствовал у театра систему подготовки актера и работы актера над ролью. Критика и киноведение связывают создание школы советского актера с Московским художественным театром. Выдающийся режиссер Пудовкин написал цикл работ о системе Станиславского и кино [6].

[5] *Ромм М. И.* Сегодняшний виток спирали.— В кн.: Актер в кино/Сост. Е. Захаров. М., 1976, с. 133.

[6] *Пудовкин В.* Актер в фильме; Реализм, натурализм и «система» Станиславского; Предисловие к книге М. Алейникова «Пути советского кино и МХАТ». Идеи Станиславского и кино. Работа актера в кино и «система» Станиславского. О творческом воспитании.— Собр. соч.: В 3-х т., т. 1.

Пантомима — это движения тела, при помощи которых актер выражает состояние, чувства и мысли героя. Иногда пантомиму называют мимикой тела.

«Кавказская пленница»

Жест — движения рук актеров — служит для выражения духовной жизни, настроения, чувств и мыслей героя.

«В огне броду нет»



Система Станиславского — это метод воспитания актера и подготовки роли. Суть ее — реализация сверхзадачи (идеи) спектакля через физические действия актера, основанные на его личных чувствах и переживаниях, которые по мотивам и сущности сходны с чувствами и переживаниями героя. По приемам творчества Станиславский разделял актеров на сторонников переживания и представления. Сущность *переживания* он видел в том, чтобы создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица и всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические элементы собственной души. Станиславский был далек от того, чтобы полностью отождествлять переживания артиста на сцене с теми, которые он знает в жизни, ибо время, говорил он, «очищает, кристаллизирует чувство, оставляя в воспоминаниях лишь самое главное...». *Представление* Станиславский определял так: «...в искусстве представления... стараются вызвать и применить к себе самые типичные человеческие черты, передающие внутреннюю жизнь роли. Создав для каждой из них, однажды и навсегда, наилучшую форму, артист учится естественнно воплощать ее механически, без всякого участия своего чувства в момент своего публичного выступления. Это достигается... с помощью бесконечных повторений. Мускульная память у таких артистов от искусства представления развита до крайности» [7].

Представление, как правило, ведет к схематизму, сухости исполнения, сковывает актера. Крайнее выражение этот метод находит в актерских штампах. *Штамп* — это имитация чувств при помощи внешних широко распространенных приемов, независимо от характера персонажа и личности исполнителя. К. С. Станиславский составил целый каталог штампов, знакомство с которыми будет способствовать распознаванию их в современных картинах:

«...Любовь выражается воздушными и настоящими поцелуями, прижиманиями к сердцу и своей и чужой руки (так как принято считать, что человек любит сердцем)...

Волнение выражается быстрым хождением взад и вперед, дрожанием рук при распечатывании писем, стуком графина о стакан и стакана о зубы при наливании и питье воды.

Спокойствие выражается скукой, зеванием и потягиванием.

Радость — хлопанием в ладоши, напеванием вальса, кружением и раскатистым смехом, более шумливым, чем веселым» [8].

[7] *Станиславский К.* Собр. соч.: В 8-ми т.- •М., 1954, т. 2, с. 31.
[8] Там же, т. 6, с. 50.

Талант актера проявляется в высоком мастерстве перевоплощения. Многие актеры пользуются сочетанием двух методов — переживания и представления.
«Первый курьер»

Перевоплощение — сильнейшее оружие актеров реалистической школы. Перевоплощаясь в созданный им образ, актер-лицедей творит множество характеров, удивительных и разнообразных.
«Мир Николая Симонова»

К штампам ведет и метод переживания, если долгое время не происходит обновления внутренних переживаний актера. В своих записках К. Станиславский рассказывает о сыгранной им роли Штокмана, в которой вначале «все шло от красивой внутренней правды», а потом «осталась лишь выветрившаяся скорлупа, труха, сор».

Многие актеры пользуются сочетанием двух методов — переживания и представления. Однако первый наиболее эффективен, так как соответствует законам высшей нервной деятельности, утверждает единство внутреннего переживания и его внешнего выражения. Прием переживания свойствен творчеству И. Смоктуновского, А. Баталова, М. Ульянова, Е. Леонова, И. Купченко и многих других советских актеров.

Переживание — основа перевоплощения. При *перевоплощении* личные переживания и чувства актера сливаются с чувствами героя в единое целое, внутреннее содержание роли диктует ее внешнее выражение, внешняя характерность влияет на психологию и физические основы роли. Дар перевоплощения был свойствен И. Москвину, Н. Черкасову, Л. Оливье, им владеют и современные актеры — М. Ульянов, Е. Леонов, Е. Евстигнеев, Р. Быков, И. Чурикова и др.

Мастером искусства перевоплощения был Б. Щукин. М. Ромм, режиссер фильмов «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», вспоминает поразивший его случай из совместной работы со Щукиным. Когда он предложил актеру одну из мизансцен в эпизоде картины, где речь шла о болезни Ленина в результате ранения, тот запротестовал: «Так я повернуться не могу и так руку поднять мне больно. Вот так повернуться можно». М. Ромм недоверчиво отнесся к словам Б. Щукина, считая это актерской фантазией. Однако при разговоре с врачом режиссер убедился, что предложенное им движение руки должно было причинить боль Ленину. «При этом, разумеется, Щукин уже не помнил о мышцах — просто долгим упражнением, долгим вдумыванием в состояние Ленина он довел себя до того, что автоматически, не думая, знал и чувствовал, что больно и что не больно» [9].

Перевоплощение — сильное оружие актеров реалистического плана. При помощи этого метода актер освобождается от необходимости тщательно следить за своими движениями, он обретает свободу в роли и живет в предложенных обстоятельствах подлинной жизнью. Однако метод перевоплощения не исключает и необходимость представления. Пудовкин обратил внимание на трудность применения системы Станиславского к ролям так называемого отрицательного плана: «Когда актер выходит на сцену, ничто из того, что есть в нем, не уничтожается. Если он добрый человек и играет негодяя, то он и остается добрым человеком, играющим негодяя. Поэтому и построение образа должно у него идти не через механический показ неприсущих ему свойств, а через преодоление прису-

[9] *Ромм М.* Беседы о кино.— М., 1964, с. 47.

щих ему свойств»[10]. Однако преодоление доброты вовсе не дает основания чувствовать себя негодяем. Да и само «преодоление» каких-то чувств не дает опоры при работе над образом на какие-то реальные чувства, и актеру так или иначе придется обратиться к воображению и представлению. Так, при работе над фантастическими образами актер не может «вспомнить» чувство Бабы-Яги, Кащея Бессмертного, лешего, черта, ведьмы и т. п. Только силой воображения на основе своих реальных чувств он представит себе один из вариантов подобных ролей. Нечто подобное происходит при создании исторических образов, например Спартака, Гая Гракха и др.

Перевоплощение не всегда бывает полным. Советский режиссер и теоретик кино А. Мачерет различает два типа перевоплощения — внутреннее и внешнее[11]. Н. Черкасов создал образы внешне совершенно непохожих героев Полежаева, Жака Паганеля, Кольки Лошака, Александра Невского, Ивана Грозного, профессора Дронова, Дон-Кихота. А Ж. Габен не меняется внешне во всех своих ролях, хотя и создает различные образы. Для разрешения этого парадокса необходимо разграничивать понятия: характер и характерность. *Характер* — это совокупность психических особенностей человека, которые проявляются в его действиях, поступках. *Характерность* — это особенность внешнего облика, манер, на которые характер наложил отпечаток. Станиславский в своих работах анализировал внутреннюю характерность, которая, по его определению, представляет собой скомбинированный из собственных чувств и мыслей актера внутренний облик роли. Внешняя характерность «приходит сама, когда творящий чувствует правду, верит ей».

Советский режиссер и теоретик театра Г. Кристи различает характерность врожденную (природную), возрастную, национальную, историко-бытовую, профессиональную и, наконец, индивидуальную[12]. Характерность роли требует преодоления характерности актера, свойственной ему в жизни. «Нередко случается,— пишет Станиславский,— что актер находит для изображаемого им лица на всю пьесу три, четыре характерных движения и действия, типичных для роли. Чтоб управиться ими на протяжении всей пьесы, необходима очень большая экономность в движениях. Выдержка помогает в этой задаче. Но если этого не случится и три типичных движения потонут среди сотен личных жестов самого актера, тогда исполнитель выйдет наружу из маски роли и закроет собой исполняемое им лицо. Если это повторится в каждом изображаемом актером лице, то он станет чрезвычайно однообразным и скучным на сцене, так как будет постоянно показывать себя самого»[13].

Исходя из понятий «характер» и «характерность», или, по Станиславскому, «характерность внутренняя» и «характерность внешняя», можно объяснить манеру Н. Черкасова и Ж. Габена. При со-

[10] *Пудовкин В.* Собр. соч.: В 3-х т., т. 1, с. 190.
[11] *Мачерет А.* Реальность мира на экране.— М., 1968, с. 87—90.
[12] *Кристи Г.* Воспитание актера школы Станиславского.— М., 1968.
[13] *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8-ми т., т. 3, с. 227.

здании своих ролей Черкасов добивался единства внутренней и внешней характерности, а Габен довольствовался достижением внутреннего сходства, внутренней правды роли, одаривая всех своих персонажей собственным лицом, собственной внешностью. Внутренняя и внешняя характерность в любом случае соотносятся с личностью актера, с его духовной жизнью, мировоззрением, с внешним физическим обликом.

ЛИЧНОСТЬ АКТЕРА

Любой значительный актер — это яркое, заметное явление. В результате долгих раздумий об искусстве театра К. Станиславский пришел к выводу, что высший дар природы артиста — сценическое обаяние, или «манкость». Артист «манит» публику самим своим присутствием на сцене. Какова природа сценического магнетизма?

Личность актера включает в себя психофизические и социальные свойства, присущие каждому человеку, и артистический талант, т. е. способность так преобразовывать свои духовные качества и физические свойства, чтобы вызывать иллюзию полного превращения в другого человека.

Мечтой каждого актера являются роли, написанные специально для него, однако на практике такие случаи довольно редки. Например, С. Герасимов при написании сценария ориентируется на будущих конкретных исполнителей — учеников мастерской, возглавляемой им и Т. Макаровой. Картины «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить человека» как бы продолжили учебу.

В сценариях Е. Габриловича и Г. Панфилова главные роли выписаны специально для И. Чуриковой. Трудно вообразить себе другую актрису в роли героинь «В огне броду нет», «Начало», «Прошу слова» или так и не снятого фильма о Жанне д'Арк. Сам для себя писал сценарии Чаплин, и кроме него, конечно, никто не мог бы продлить трагикомическую одиссею его Чарли, как не смог продолжить ее и он сам, создав в картине «Огни рампы» эпитафию своему герою. Когда Чаплин постарел, истощились некоторые краски его актерской палитры. Возраст отнял у его героя оптимизм молодости, оставив горечь пессимизма и одиночества, о чем великий актер поведал не только в упомянутой ленте, но и в «Короле в Нью-Йорке».

Однако на каждую специально выписанную для определенного актера роль приходятся сотни и тысячи ролей, которые создаются без ориентации на конкретного исполнителя, и тогда всякий раз возникает проблема соотношения характера героя и индивидуальности исполнителя. *Индивидуальность* — это совокупность физических (внешний облик), психофизиологических свойств и интеллектуальных, духовных качеств актера, составляющих его исполнительский потенциал, его талант.

Кино, как считают психологи,— преимущественно зрительное искусство, объектив неизмеримо более зорок, чем невооруженный

глаз, и зримый облик актера, его внешность имеют в кино нередко определяющее значение.

В русском дореволюционном кино были актеры, весь талант которых заключался в красивой внешности (например, В. Полонский, В. Максимов, О. Рунич). Поразительным, например, был успех Н. קованько — изумительно красивой женщины и совершенно неспособной актрисы.

Внешность актера в какой-то степени ограничивает круг его ролей, определяет его амплуа. С. Филиппов, И. Ильинский, Е. Леонов в основном известны как комические актеры, комизм читается уже в их лицах. Прорвать блокаду зрительского восприятия смогли А. Папанов в роли генерала Серпилина («Живые и мертвые» А. Столпера), Ю. Никулин в роли Иорданова («Когда деревья были большими» Л. Кулиджанова) и в роли Глазычева («Ко мне, Мухтар!» А. Митты и С. Туманова).

Даже мастеру высокого класса трудно преодолеть инерцию восприятия изваянного природой лица, выражающего определенный человеческий характер. Актеру чаще всего приходится выбирать роли в пределах определенного типа.

Т. Самойлова, с неправильными чертами лица и раскосыми глазами, в темной глубине которых таится загадочность, превосходно сыграла Белку-Веронику в фильме «Летят журавли». Затаенность облика героини предвещала алогизм поступков. Но в роли Анны Карениной Т. Самойлову ожидало сопротивление зрительского восприятия, ибо у героини как раз гармония ее внешнего облика, гармония души диссонировала с фальшивой светской моралью, этим и объясняются трагические изломы ее судьбы. Анна же Самойловой в недрах собственной натуры несла зерно трагедии.

Физические данные актера зависят и от возраста. Возрастной барьер в кино непреодолим. А. Тарасова, которая на сцене с успехом играла Анну Каренину, в одноименном фильме-спектакле не смогла преодолеть возрастной барьер.

Внешность и возраст — наиболее броское, легко различимое в человеке. Гораздо труднее распознаются другие свойства и качества актера — воля, наблюдательность, память, воображение, подсознание, мировоззрение, составляющие его духовную структуру.

Воля — умение актера мобилизовать свои способности для перевоплощения, для преодоления страха перед публичным выступлением и т. п. Станиславский писал, что воля действует вместе с умом и чувством. Первым возникает чувство; если же оно заторможено, в дело включается ум. Приводит весь творческий аппарат в движение воля. Хотя чувство, ум и воля действуют в единстве, у каждого актера что-то может преобладать. Поэтому появляются и актерские индивидуальности эмоционального, волевого или интеллектуального склада [14].

Материалом для работы над ролью становятся наблюдения актера над собой и окружающими людьми.

[14] *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8-ми т., т. 2, с. 305.

Наблюдательность — способность актера замечать характерность и понимать характер людей. «...Когда внутренний мир наблюдаемого вами человека вскрывается через его поступки, мысли, порывы, под влиянием предлагаемых жизнью обстоятельств,— пишет Станиславский,— следите внимательно за этими поступками и изучайте обстоятельства, сопоставляйте те и другие, спрашивайте себя: «Почему человек поступил так или иначе, что у него было в мыслях?» [15] Наблюдения должны включать в себя и сопереживание. Т. Шухмина-Щукина передает рассказ Б. Щукина: «На улице произошел несчастный случай с человеком. Обычно мы смотрим на это с любопытством. Но артист должен интересоваться не только тем, какое выражение лица у пострадавшего, он должен стараться *пережить* боль и отчаяние вместе с тем человеком, причем в той же степени, в какой переживает ее сам пострадавший, надо искренне сострадать (сопереживать) ему» [16]. Артист должен физическим зрением наблюдать за другими людьми, а внутренним — следить за движением своих чувств. Наблюдения закрепляются в памяти артиста.

Память артиста — это способность закреплять в сознании ощущения и представления реальной действительности и мысленно вос-

[15] *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8-ми т., т. 2, с. 130.

[16] *Щукин Б. В.* Статьи, воспоминания, материалы.— М., 1965, с. 61.



производить их с необходимой яркостью и живостью. Память хранит образы и ощущения для воображения.

Воображение — способность артиста с помощью эмоциональной памяти вызывать в сознании образы прошлого и создавать новые. Умение артиста вызывать перед внутренним взором различные видения — людей, пейзажи, предметы,— слышать голоса, интонации, мелодии Станиславский называл *пассивным воображением. Активное воображение* — это «перенесение в свою мечту себя», это мысленное взаимодействие артиста с представляемым миром. Воображение может быть самостоятельно активным, тогда оно работает неустанно, во сне и наяву. Оно может включаться от внешнего толчка, подсказки и затем уже самостоятельно развивать свои образы.

В работе воображения участвуют сознание и подсознание. Под контролем сознания проходит весь процесс работы над ролью. *Сознание* готовит эскиз роли. *Подсознание* наполняет его живой жизнью. Станиславский считал, что власть подсознания — это творчество природы, когда актер забывает, где кончается его собственная жизнь и начинается жизнь в роли. «То, чем я восторгаюсь,— писал он,— называют разными непонятными именами: гением, талантом, вдохновением, интуицией» [17]. Однако вдохновение приходит как праздник, а рабочее время должно быть заполнено системой физических действий. Они проложат дорогу к вдохновению.

Талант, по Станиславскому, «...это сочетание многих человеческих способностей». «В этот комплекс входят и физические данные, и человеческие свойства, и память, и воображение, и возбудимость, и чувствительность, и впечатляемость. Все эти данные, взятые отдельно или вместе, должны быть сценически обаятельны и гармонично сочетаться между собой» [18]. Талант актера проявляется в деятельности, в действии.

Мировоззрение актера — это направленность таланта, выражение идеала, любви и ненависти художника. «На мой взгляд, самая характерная черта сегодняшнего искусства — явственное стремление актера определить какую-то основную гражданственную, нравственную или моральную проблему, которая станет стержнем его творчества...— пишет А. Джигарханян.— Сегодня нельзя быть актером, не имея своей гражданской позиции. Писатель выражает свое «верую» в романе, повести, новелле, композитор — в музыке, актер — в предложенной роли» [19].

[17] *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8-ми т., т. 3, с. 314.
[18] Там же, т. 8, с. 156.
[19] Актер в кино, с. **267.**

Индивидуальность актера составляют его психофизиологические свойства и интеллектуальные, духовные качества. Каждый талантливый актер неповторим.
«Печки-лавочки»

В любой роли отражается *личность исполнителя.* Соотношение между характером героя и личностью исполнителя выражается преимущественно в двух вариантах: или качества героя и актера как личности совпадают, или они глубоко различны, если не противоположны. Однако совпадение и различие не следует понимать как некое абсолютное сходство или несходство, речь идет об отправных моментах, точках отсчета, истоках роли. На личностном фундаменте на основе воображения актер достраивает образ. В различных ролях у разных актеров неодинакова степень органичного, личностного начала, так же как неодинакова степень участия фантазии, воображения в создании образа. Вместе с тем дорисовывание роли при помощи фантазии также невозможно вне связи с качествами личности, так как фантазия каждого человека глубоко личностна. «Мы знаем, что в театре часто комики желали играть Гамлета, но они либо никогда этого не делали,— пишет Пудовкин,— либо если делали, то убеждались в неполноценности и неверности этого увлечения. Актер-мастер не может быть увлечен только отвлеченной идеей образа. Его настоящее увлечение должно питаться также и теми конкретными данными, слагаемыми из характера и техники, которыми он обладает» [20].

При выборе актера на роль В. Пудовкин искал в нем качества персонажа, которого актер должен был воплотить на экране. В процессе работы над фильмом о Суворове у него сложился «образ чело-

Пудовкин В. Собр. соч.: В 3-х т., т. 1, с. 231.



века, внешне очень выразительного... между его мыслью, чувствами и поступками путь был чрезвычайно короткий». При первой встрече с Н. Черкасовым, будущим исполнителем роли Суворова, режиссер сказал что-то такое, что не понравилось актеру, тот сразу же встал и начал прощаться, не объясняя причины своего ухода. «Решительность отчетливого вывода, который сделал Черкасов для себя из моих слов,— пишет Пудовкин,— немедленное превращение внутреннего решения в не менее решительный, отчетливый физический поступок, сразу же заставили меня ощутить характер этого человека как совпадающий в значительной мере с великолепным темпераментом, насыщавшим иногда мгновенные, но всегда точные действия великого полководца» [21].

Актриса А. Демидова указывает на существенные особенности советского актера, который, создавая образ современного человека, не берет напрокат духовные свойства и качества, а отыскивает их в себе, в своей человеческой индивидуальности. «Доступный актеру диапазон ролей, по-моему, измеряется масштабом его личности,— пишет она.— Мне кажется, если индивидуальность актера бедна, духовный мир узок, кругозор ограничен — это непременно скажется в образах, которые он создает. Сложный духовный мир человека наших дней, в судьбах которого преломляются значительные, конфликтные и тревожные проблемы времени, требует от актера, чтобы он сам был на уровне этих проблем, чтобы он мог встать вровень со своими героями» [22].

ТИПЫ АКТЕРОВ

Кино появилось и первое время развивалось как движущееся изображение. Поразительным было открытие второго мира, параллельного подлинному, обладающего движением. Изображение человека было так же эффектно, как экзотический пейзаж или знакомые улицы города, по которым двигались экипажи и пешеходы. Это был аттракцион. На актеров обращали мало внимания. В. Жассе, французский режиссер кино, писал в 1911 году о киноактерах своего времени, что их игра не ставилась ни во грош, их едва замечали. Как можно быстрее экспонировали начало сцены, чтобы сразу перейти к единственно важному — напряженному действию. В этих фильмах актеры лишь присутствовали на экране. Так продолжалось до тех пор, пока руководителям французской фирмы «Фильм

[21] *Пудовкин В.* Собр. соч.: В 3-х т., т. 1, с. 291.
[22] Актер в кино, с. 283.

Крупный актер — всегда гражданственно сильная личность, он пропускает через свое сердце жгучие проблемы времени. Таков М. Ульянов.
«Последний побег»

Д'ар» не пришла в голову счастливая мысль пригласить для съемок театральных знаменитостей — Муне-Сюлли, Ле Баржи, А. Ламбер, С. Бернар и др. Знаменитые актеры совершенно игнорировали специфику экрана и поплатились за это. Лишь Ле Баржи попытался приспособить исполнение роли к условиям кино. Поставленный им вместе с А. Кальметтом фильм «Убийство герцога Гиза» сдержанной манерой игры актеров показал истинные пути развития актерского искусства в кино. Но увидены они были не французскими, а американскими режиссерами, в частности Д. Гриффитом. М. Пикфорд, Д. Фербенкс, Л. Гиш были актерами, усвоившими кинематографический стиль творчества.

Теоретическое осмысление специфики творчества актера в кино связано с советской кинематографической школой. Уже в 20-х годах в советском кино были разработаны теории натурщика и типажа. Л. Кулешов, который начинал в дореволюционном кино у режиссера Е. Бауэра, в 1919 году, придя с фронта, организовал в Госкиношколе мастерскую, В нее входили А. Хохлова, В. Пудовкин, Л. Оболенский, П. Галаджев, В. Фогель, С. Комаров и др. Исследуя возможности монтажа, Кулешов был поражен его могуществом, он увидел в монтаже чудодейственное средство создания новой кинематографии. В своих теоретических построениях в дальнейшем Кулешов исходил из того, что актер в процессе съемок создает кадр для режиссерского монтажа. Необходимо, чтобы этот кадр был выразителен, легко читался с экрана. От исполнителей режиссер требовал автоматической четкости движений, темпа, ритма, определенности в выражении чувств. Для тренировки своих натурщиков он использовал биомеханику В. Мейерхольда и систему внешней выразительности французского актера Дельсарта, широко разрекламированную в России С. Волконским, который обосновал схоластическую систему выразительных движений рук, ног, головы, всего человеческого тела, а также мимики, вне зависимости от особенностей состояния человека [23]. Под влиянием теории актерской игры Дельсарта ученики Кулешова выражали переживания жестами и телодвижениями наподобие марионеток. Более плодотворными были тренировки в точности работы перед аппаратом, в строгом соблюдении ритма и темпа, в свободном владении телом. Кулешов в условиях острой нехватки кинопленки ставил на сцене «фильмы без пленки», в которых участники мастерской вырабатывали ансамблевость исполнения. При соблюдении общих принципов условно-выразительного поведения слаженности игры добивались без особых затруднений. Так создавалась теория натурщика. *Натурщик* — актер, который при помощи заученных жестов, мимики, телодвижений лаконично передает определенные состояния и переживания персонажа.

Вскоре ученики и сам учитель заметили сковывающее действие применяемой системы. В своей работе «Актер в фильме» (1929) В. Пудовкин, ученик Кулешова, в резкой форме отвергает теорию

[23] *Волконский С.* Выразительный человек.— Спб., 1913.

натурщика: «Понимание работы актера как работы натурщика покоится на нелепом представлении о деятельности актера как о некоем механическом процессе, который можно разложить на отдельные, не связанные между собой куски; оно покоится на полном отрицании актера как цельной живой личности, лишенной какого бы то ни было представления о внутреннем смысле своей работы, и, естественно, делает невозможным создание на сцене или на экране целостных, реалистических, живых фигур» [24].

Однако механическая четкость игры — не главное, что требовалось от натурщика. Его достоверный физический облик служил также материалом роли. Подлинность изображения человека на экране, за которую боролся Кулешов, привлекала и молодого С. Эйзенштейна. Он заимствовал у Кулешова принцип монтажного подхода к актерскому исполнению, но натурщика заменил типажом.

Типаж — исполнитель роли, облик которого совпадает с характерностью задуманного режиссером персонажа. Эйзенштейна и Кулешова, как и многих других молодых энтузиастов кино, объединяло яростное отрицание «психоложества» дореволюционного кинематографа, они стремились противопоставить ремесленной игре жизнь реального человека на экране.

Л. Кулешов снимал естественные лица, на которых отражались простейшие чувства; актеры эти чувства изображали. С. Эйзенштейн пошел дальше: он подбирал исполнителей, которые изображали самих себя.

«Это обычно не актеры,— пишет Эйзенштейн.— И чем характернее бытовые их облики, тем обычно труднее бывает просить их что-либо «сделать» перед экраном. (Если только это не ловко «подсмотренное» у них, свойственное им в жизни действие, которое режиссер умело вплетает в свое построение.)

Иногда для траурной сюиты «крупных планов» нужны лица с отпечатками горя.

Иногда в лице нужно самодовольство.

Иногда — подозрительность.

Иногда — злорадство или сомнение.

А ведь столько есть лиц, на которых так на всю жизнь и отпечаталась подобная характерность,— результат длительного поведения в определенном направлении» [25].

Теоретик кино З. Кракауэр тонко подметил, что в типаже социальное преобладает над личностным. «Дело в том,— замечает он,— что «типаж» нужен тогда, когда кинорежиссеру предстоит отобразить широкую картину реальной действительности в социальном или ином аспекте,— тогда-то он и прибегает к помощи людей, которые являются неотъемлемой частью этой действительности и наиболее типичны для нее» [26].

Типаж неотделим от среды на экране, в ней он находит опору

[24] *Пудовкин В.* Собр. соч.: В 3-х т., т. 1, с. 190—191.
[25] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т.— М., 1968, т. 5, с. 390.
[26] *Кракауэр З.* Природа фильма/Пер. с англ.— М., 1974, с. 142.

своему поведению и своим чувствам. Типажное исполнение ограничивается не только средой, не только неспособностью типажа действовать в воображаемых обстоятельствах, приспосабливаться к непривычным «если бы...». Чувства, переживания и мысли типажа ограничены пределами личного опыта. Трудность возникает и в выражении чувств — эмоциональный аппарат исполнителя трудно привести в необходимую готовность. Естественность облика и поведения непрофессионального исполнителя не появляются сами собой на экране, а требуют от режиссера изобретательности и терпения.

В. Пудовкин вспоминает, что ему никак не удавалось снять эпизод, в котором непрофессиональный исполнитель должен был сыграть простое действие — выйти на крыльцо, подойти к перилам и посмотреть вверх. Старик, который был приглашен для съемок, шел по-солдатски на прямых ногах, останавливался у перил и резким движением поднимал голову вверх. Чтобы добиться естественности движения, режиссер пошел на обман: он сказал, что снимать будут не выход на крыльцо, а возвращение. Тогда старик успокоился, движения его стали естественными, эпизод получился [27].

Типажность — свойство, присущее и профессиональным исполнителям. Киноактеры нередко становятся известными именно благодаря своей типажности. Знаменитая М. Пикфорд на экране создала образ «возлюбленной Америки», близкий своему собственному облику. По контракту она не должна была выходить из образа своей невинной героини и за пределами экрана: она не имела права появляться в ночных ресторанах, бывать в обществе актрис, игравших роли легкомысленных женщин. Режиссер С. де Милль писал о М. Пикфорд и американской театральной актрисе М. Адамс: «То, что они означали для миллионов,— это нечто вне мастерства или сознательного искусства. Так случилось, что обе принадлежали к тем индивидуальностям, а их бывает не больше горсточки в каждом поколении, которые зажигают воображение миллионов, так как отвечают чему-то глубоко скрытному в умах и сердцах своих современников. Они становятся живыми символами, наделенными властью. Такой же символ и «возлюбленная Америки» [28].

Кинозвезда — знаменитый актер (или актриса), воплощающий на экране чаще всего постоянный образ, в котором сливаются социальный тип и личность артиста и который удовлетворяет потребности в общественном идеале человека. Кинозвезда — всегда явление, выражающее процессы социальной психологии. Для того чтобы стать кинозвездой, не обязательно быть самым талантливым или даже самым красивым актером. Бездарный Р. Валентино сделал ослепительную карьеру благодаря своему умению танцевать модные аргентинские танго перед публикой, уставшей от военных маршей. В фильмах 20-х годов он уводил зрителей в экзотический мир вымышленной жизни, мир костюмированных персонажей. Если

Пудовкин В. Собр. соч.: В 3-х т., т. 1, с. 276.
Цит. по кн.: Звезды немого кино.— М., 1968, с. 51.

Р. Валентине олицетворял гипнотизм мужской притягательной силы, то неизменно улыбающийся герой Д. Фербенкса был воплощением силы, предприимчивости и оптимизма, импонирующих американцам.

Более сложна система женских «звезд» на экране. «Эволюция женских типов на экране происходит между двумя полюсами,— пишет К. Т. Теплиц,— женщина хорошая, добрая, красивая и невинная (типа ранней Мэри Пикфорд) и женщина плохая, злая, падшая («вамп» 20-х годов — Теда Бара). Первый тип пропагандирует благородные, хотя и скучные, добродетели, второй — воплощает порок, подчеркивая в то же время привлекательность этого порока. В 30-е годы происходит слияние двух типов в новую, в какой-то степени идеальную модель: так называемую good-bad girl. Женщина этого типа привлекательна, опасна для мужчин, любовная связь с ней не обязательно скреплена узами брака, она знает многих мужчин, но... одновременно эта особа с «золотым сердцем» и чувствительной душой, и в конце фильма на ней можно спокойно жениться» [29].

Завершением эволюции типа хорошей-плохой девушки на экране К. Т. Теплиц считает Брижит Бардо. В типе, созданном ею на экране, совершенно исчезли границы между пороком и добродетелью, она была естественна как сама природа, как животное. Ее героини стали символом восстания против норм лицемерной буржуазной морали, ее можно назвать первой хиппи на экране. Брижит Бардо была первой кинозвездой, которая этот протест перенесла с экрана в жизнь, выступила с резкой отповедью французским ультра. Экскурс кинозвезд в непривычную для них сферу политики был поддержан Д. Фонда, которая участвовала в демонстрациях и выступала перед солдатами с речами против войны во Вьетнаме.

Судьба Б. Бардо, Д. Фонда, Дж. М. Волонте, М. Брандо, негативно Р. Рейгана отмечена поразительным переплетением воздействия создаваемого на экране типа на личность самого актера и, наоборот, влияния личности актера на воплощаемый в кино тип. Иногда такое взаимовлияние имеет трагические последствия, как это произошло с М. Монро. М. Золотов в книге о ней пишет: «...Мэрилин Монро стала жертвой собственной борьбы за то, чтобы себя создать. Ее время не принадлежало ей. Ее личность не была ее личностью. Она не имела личной жизни. Она убила ее так же, как Макбет убил сон. Она продалась аморфной массе зрителей и заставила эту массу обожествлять себя. Она сотрудничала с рекламной машиной, чтобы стать ее жертвой. Невозможно было понять, что в ней осталось естественного, своего, а что навязано ей окружением» [30].

Кинозвезды типа М. Монро и Б. Бардо появляются как живое олицетворение социально-психологических потребностей общества.

[29] Мифы и реальность/Сост. Г. Капралов.— М., 1966, с. 199—200.

[30] Цит. по кн.: *Теплиц К. Т.* Звезды буржуазного кино.— В кн.: Мифы и реальность, с. 188.

Прежде чем стать настоящими актрисами, они становятся кумирами, их экранные двойники оказываются сильнее их самих.

Но существует и другой тип кинозвезд. Они в первую очередь актеры, а потом уже — знаменитости. Ими не управляют их экранные создания, они сохраняют свободу в пределах своего кинематографического мира. Такие актеры, как Ч. Чаплин, Ж. Габен, С. Синьоре, С. Треси, М. Брандо, оказались слишком значительными личностями, чтобы раствориться в создаваемых ими типах. «Чаплин как будто бы тоже сохраняет один и тот же образ, но вместе с тем в каждой картине он нов и интересен,— пишет В. Пудовкин,— потому, что он проходит через новые и новые разрезы действительности и создает, таким образом, ряд действительно органически цельных произведений искусства» [31].

Объясняя феномен таких кинозвезд, А. Мачерет использует понятие «„духовная фактура" актера». Она проявляется в демонстрации освоения мира незаурядным человеком. Она проявляется в отношении к вещам, событиям, людям. Как отметил французский кинокритик А. Базен, мир предметов восстает против героя Чаплина, высказывая либо неповиновение, либо злую волю. В этом можно увидеть символ: этот мир устроен не для Чарли, человека, у которого слишком доброе сердце. Наоборот, Ж. Габен укрощает

[31] *Пудовкин В.* Собр. соч.: В 3-х т., т. 1, с. 236.



предметы, его герою уютно в их мире. «Доставляет наслаждение следить за тем, как Габен закуривает, бреется, не глядя, как одним большим пальцем расшатывает и выталкивает пробку из бутылки с шампанским, завязывает галстук — одним словом, проделывает множество всяческой чепухи, умея вложить в небрежную непроизвольность движений какое-то удивительное обращение с жизнью — она уступчиво подчиняется его уверенной воле, воле *человека,* а не исполнителя роли»,— пишет А. Мачерет [32].

Мир кинозвезд постоянно меняется. И не только потому, что одни гаснут, другие восходят. Изменение психологического климата в зрительской аудитории приводит к изменению самой системы звезд.

АКТЕР В ТЕАТРЕ И КИНО

Хотя актер кино ведет свою родословную от театрального искусства, профессии актера в театре и кино существенно различаются. Актеры, которые не видели границы, разделяющей актерское искусство в театре и кино, терпели серьезное поражение. Горечь его испытали и неповторимая Сара Бернар и великий Федор Шаляпин.

Прежде всего различны условия игры в театре и кино. В театре между актером и зрительным залом нет посредника — техники. Театральный актер должен быть настолько выразительным, чтобы преодолеть пространство, отделяющее сцену от галерки и последних рядов партера. Звучание его голоса, весь его облик, его движения должны быть насыщены и экспрессивны, чтобы сделать видимыми движения души героя.

В кино барьер пространства преодолевается при помощи техники. Камера и микрофон на какое угодно расстояние могут приблизиться к актеру, заметить дрожание ресниц на его лице, уловить едва слышный шепот. Техника расширяет творческий арсенал актера, отодвигает порог возможностей, позволяет использовать такие движения, жесты, интонации, которые неуловимы на театральной сцене. Однако наряду с этим техника вместо живого человека представляет на экране его изображение. Общение с живым актером заменяется общением с техникой, реальность физического присутствия человека на сцене подменяется его технической репродукцией.

В спектакле актер властвует на сцене, он всякий раз заново воссоздает образ, внося в него какие-либо изменения. Зритель

[32] *Мачерет А.* Реальность мира на экране, с. 107—108.

Такие актеры, как Спенсер Треси,— слишком значительные личности, чтобы раствориться в созданных ими типах.
«Пожнешь бурю»

чувствует живую связь между собой и сценой, участвует в диалоге чувств и мыслей актера и зрительного зала, в известной мере может рассчитывать на сотворчество.

Таким образом, основное преимущество театра перед кино — в присутствии живого человека на сцене, который является притягивающей реальностью. Условность здесь проявляется в том, что, оставаясь самим собой, конкретной человеческой личностью, известной зрителям, любимой ими (если это подлинный мастер), артист, лицедействуя, существует также в облике персонажа. В кино же зритель должен довольствоваться двойной условностью: и личность актера и персонаж одинаково нереальны, равно условны.

Различие между работой актера в театре и кино не ограничивается окончательным результатом, готовым произведением — различием между поставленным спектаклем или снятым фильмом, а уходит в самый процесс творчества.

В театре актер переживает свою роль от первой до последней сцены в ее драматургическом единстве, в постепенном и последовательном развитии действия. Вначале перед участниками спектакля, а затем перед зрителями он живет жизнью своего персонажа в законченной временной, пространственной и художественной структуре спектакля, которую он полностью представляет себе в результате репетиций. В кино роль лишается временной структуры, разбивается на отдельные эпизоды, последовательность съемки которых, за редким исключением, подчинена производственной необходимости — съемка в одной декорации, на фоне определенного пейзажа, в условиях одной и той же погоды и т. д. Может случиться, что актеру вначале придется сыграть смерть героя, а потом уже его женитьбу или другие события его жизни. Вот что вспоминает Н. Черкасов о съемках фильма «Петр I»: «За пять дней января мы сняли сцену в спальне, раздробленную на мелкие кадры разных планов. Сцена кончалась тем, что Ефросиния вырывалась от Алексея и бежала через комнаты и только тогда царевич понимал, что совершил недостойный поступок, ударив ее по лицу. Пробег Алексея за Ефросинией по анфиладе комнат снимался два месяца спустя, в марте, когда, соответственно плану, была построена декорация. Дальнейший пробег Ефросинии, а потом Алексея вдогонку за ней по мраморной лестнице снимался в августе в городе Пушкине, в Камероновой галерее. Мы должны были «без разбега», «без трамплина» включиться в то эмоциональное состояние, в котором находились пять месяцев назад»[33]. Чересполосица съемок требует от актера кино цепкой эмоциональной памяти, чтобы он мог приказать себе вызвать то настроение, то состояние, которое было у него, скажем, два месяца назад при съемках предыдущего эпизода, чтобы сохранить единую линию развития роли, а затем переключиться на эпизод, требующий совершенно иных красок.

В кино у актера недостаточно времени для работы над ролью до съемок, а условия на съемочной площадке нередко не распола-

[33] *Черкасов Н.* В театре и кино.— М., 1961, с. 41—42.

гают к творчеству. Во время киносъемки актер ориентируется на глаз кинокамеры, он не может ощутить реакцию зрителей, которая бы приободрила его, придала уверенность, вызвала подъем. Он играет, не зная заранее, как будет выглядеть в дублях и тем более в фильме, потому что многое зависит от того, как снимет оператор, как смонтирует режиссер. На экране роль, сыгранная актером, не только его творчество; она увидена глазом оператора, скорректирована режиссером, который при монтаже, соединяя изображение актера с другими кадрами, добивается углубления содержания по сравнению с тем, что играет актер. Так, в фильме «Бег» режиссеры А. Алов и В. Наумов ставят генерала Чарноту на четвереньки в эпизоде тараканьих бегов и при помощи экранной ассоциации добиваются эффекта трагического превращения боевого генерала в человекоподобное насекомое.

В театре роль воссоздается на каждом спектакле, в кино — создается один раз, во время съемок. В театре в поле зрения публики обычно вся фигура актера, в кино на экране могут быть только глаза или только руки, на которых концентрируется внимание зрителя. Целостность образа, создаваемого актером в театре, воплощается в его целостном физическом облике, а в кино этот образ как бы монтируется из отдельных фрагментов.

Вместе с тем актер кино имеет и отдельные преимущества. Он может увидеть себя на экране, и, если фильм не закончен, в случае неудачи может рассчитывать на новые попытки найти образ. Кроме того, кино навсегда сохраняет облик персонажа, созданный актером, а спектакль умирает, как только опускается занавес, и живет лишь в воспоминаниях зрителей, да в фотографиях или киносюжетах.

Различие между театром и кино объясняет одновременное и параллельное развитие обоих искусств. Театр представляет в распоряжение кино своих актеров. Большинство ролей, которые составили классику советского кино, созданы театральными актерами.

Уже в 20-х годах в титрах советских фильмов прочное место занимают фамилии театральных актеров. В. Барановская, Н. Баталов, И. Ильинский, В. Марецкая, И. Коваль-Самборский, Ф. Никитин, М. Климов, А. Кторов сыграли ряд замечательных ролей, которые вошли в золотой фонд советского киноискусства.

Особая необходимость в привлечении театральных актеров для работы в кино возникла с появлением в кино звука, когда одним из эффективных выразительных средств в создании образа стали слово, речь, способные выразить самые тонкие оттенки мысли, скрытые движения души героя.

Театральный актер В. Гардин, который еще до революции успешно работал в кинематографе в качестве актера и режиссера, создал принципиально новый для советского кино реалистически достоверный образ рабочего Бабченко (фильм «Встречный»). Из театра пришел и исполнитель роли Чапаева в одноименном фильме Б. Бабочкин. Воспитанник студии Е. Вахтангова Б. Щукин впервые в звуковом кино сыграл роль В. И. Ленина. Этот актерский по-

двиг — вершина достижений советского кино 30-х годов. В роли В. И. Ленина с успехом выступил и М. Штраух.

В годы Великой Отечественной войны актрисы театра В. Марецкая и Н. Ужвий в фильмах «Она защищает Родину» и «Радуга» воплотили образы женщин, души которых обожгла война.

В послевоенные годы позиции театральных актеров в кино остаются прочными. Н. Черкасов в фильме С. Эйзенштейна «Иван Грозный» добивается самого высокого достижения в своей актерской судьбе, сыграв трагическую роль русского самодержца.

Со второй половины 50-х годов ситуация несколько меняется. В кино появляется большая группа актеров, воспитанников Института кинематографии, и чаши весов уравновешиваются: выдающиеся роли значатся на счету и театральных артистов, и киноактеров, которые не работали в театре. И все же, когда роль требует глубокого проникновения в психологию человека, преимущество нередко оказывается на стороне исполнителей, за плечами у которых серьезная театральная школа. Так, роли Егора Трубникова, Дмитрия Карамазова, князя Мышкина, Гамлета, короля Лира, Гусева, Ильи Куликова играют М. Ульянов, Ю. Яковлев, И. Смоктуновский, Ю. Ярвет, А. Баталов. В создании образа В. И. Ленина наибольшего успеха добиваются М. Штраух и Ю. Каюров.

Однако не только театр готовит почву для успехов кино. Экранные искусства в свою очередь влияют на стиль игры театральных актеров, на динамику спектакля, способствуют более интенсивному овладению художественным потенциалом времени и пространства на сцене, обогащают световую и звуковую палитру театра, выразительность мизансцены и композиции спектакля. Диалектика взаимоотношений кино и театра усиливает их художественный и общественно-политический потенциал.

3

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ. ПРОСТРАНСТВО И ЦЕЛОСТНОСТЬ ФИЛЬМА







Пространство и время — формы существования материи. Пространство — всеобщая форма существования тел, время — всеобщая форма смены явлений [1].

Пространство и время — также форма материального бытия всех видов искусства. Поэтому правомерность деления искусств на временные, пространственные и пространственно-временные весьма относительна [2]. *Произведение искусства является посредником между художником и аудиторией. Художественное время и пространство формируются в сознании и деятельности художника и реализуются в сознании зрителя, читателя, слушателя. Материально оформленное произведение искусства содержит модель творчески созданного и творчески воспринимаемого реального пространства и времени.*

В процессе творчества любое явление искусства есть временное и любое есть пространственное. Картина А. Иванова «Явление Христа народу», по мнению сторонников пространственно-временной классификации, безусловно, причисляемая к пространственному искусству, создавалась двадцать лет. Глубокое восприятие этого сложного полотна также требует значительной затраты времени. Так что относительно творчества и восприятия это живописное произведение вполне можно отнести и к временному искусству. Но, может быть, сюжетное изображенное время картины одномоментно? И это предположение не вполне справедливо, так как, если зритель не ощутит, не усвоит в картине предшествующее и последующее время действия персонажей, ему окажется недоступным смысл происходящего. Запечатленное настоящее сюжетное время есть одновременно выражение прошедшего и будущего сюжетного времени, которое в физическом отношении реализуется в процессе восприятия, и оно, конечно же, в любом случае не одномоментно.

Относительно временных и пространственно-временных искусств временная классификация встречается с поразительными парадоксами. Музыка — безусловно, временное искусство — в виде нотной записи становится абсолютно пространственным, кино из простран-

[1] *Философская энциклопедия.— М., 1967, т. 4, с. 392.*

[2] *Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике.— Л., 1971; Он же. Морфология искусства.— Л., 1972.*

ственно-временного в качестве кинопленки превращается также всего лишь в пространственное искусство.

Временное искусство в известных формах своего существования проявляет непреодолимое тяготение к пространственности, а пространственное — ко времени. И это происходит не только на уровне модели, но и в процессе художественной реализации конкретного произведения. Музыка во время исполнения характеризуется объемностью звучания — в зависимости от акустических и иных характеристик заполняемого звуками пространства. Здание или круглая скульптура требуют движения во времени для самого беглого, хотя бы поверхностного восприятия.

Подтверждается закон материалистической диалектики: все существующее не может изолироваться от времени и пространства. Очевидно, можно рассуждать лишь о преимущественно временном или преимущественно пространственном виде искусства.

Кино принадлежит к искусствам, художественный образ в которых развертывается во времени и пространстве. При этом в кино сливаются в синтетическом единстве преимущественно пространственные (изобразительное искусство и фотография) и преимущественно временные искусства (литература, театр, музыка). Благодаря синтезу не только происходит диалектическое взаимодействие временных элементов искусств, в которых превалируют временные качества, и пространственных, с преобладанием пространственных особенностей, но и усиливаются временные элементы пространственных и пространственные временных искусств.

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ



Формы художественного освоения времени экраном
Историческое время и художественное время фильма
Целостность и дискретность времени
Бесконечность и конечность, замкнутость и разомкнутость времени
Необратимость и обратимость времени
Однократность и многократность времени
Равномерность и неравномерность времени

Время, как известно,— философская категория для определения формы существования материи. Реальное время целостно, непрерывно, бесконечно, необратимо, равномерно, однонаправленно в движении от прошлого через настоящее к будущему. Художественное время произведения является, с одной стороны, отражением в экранной форме этих свойств реального времени, а с другой — отражением личности автора, который творит «вторую реальность», создает собственный художественный мир со своими временными координатами. Поэтому образный мир фильма включает в себя как целостное, непрерывное, так и дискретное (прерывистое), как конечное, так и бесконечное, как обратимое, так и необратимое, как равномерное, так и неравномерное время. Все эти авторские манипуляции со временем — следствие субъективного восприятия времени автором, который «преодолевает» реальные его свойства благодаря законам художественного творчества.

Отражая эпоху, конкретное историческое время, о котором идет речь в фильме, а также то время, в которое творит сам художник, автор строит свое произведение многослойно, совмещая в нем нередко разновременные пласты, а также меняет точки зрения на действие, давая его в восприятии различных героев, порой представителя автора — рассказчика, либо вводя реального или воображаемого читателя, зрителя.

ФОРМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСВОЕНИЯ ВРЕМЕНИ ЭКРАНОМ

Художественное экранное время имеет общие основополагающие специфические свойства, которые по-разному преломляются в широкой многообразной жанровой системе кино. Необходимо также иметь в виду, что у каждого крупного, талантливого художника своя система, свой стиль образного освоения времени.

Время •— объективная форма существования материи. Социальные формы движения материи (смена общественно-исторических формаций) — предмет образного освоения искусством.

Искусство, с одной стороны, отображает этот объективный исторический процесс, а с другой — является выражением субъективного восприятия и художественного освоения времени. Любое произведение искусства — диалектический синтез объективного и субъективного. Единство и борьба этих противоположностей проявляются в кино в многослойности структуры художественного экранного времени, в котором сложно переплетаются время автора, время героя и время зрителя. Все они объединены в одно целое в сюжетном времени фильма.

Историческое время фильма — время той действительности, тех событий, о которых рассказано в картине. Это могут быть реальные события, происшедшие в ту или иную эпоху, в такие-то годы, часы и даже минуты, секунды, или вымышленные события, отнесенные авторами к какой-то конкретной исторической эпохе (прошлому, настоящему или будущему). Кроме того, авторы могут вести действие в «условном, сослагательном времени» («Что было бы, если бы...»), изменяя в сюжете течение уже происшедших реально событий или представляя воображаемые с целью выражения авторской концепции.

Сюжетное время фильма — это художественное время сюжета картины, в котором в диалектическом единстве, в образной целостности объединены все временные слои фильма (время автора, героя, зрителя).

Время автора • — это художественное время автора произведения, выраженное во времени введенного в сюжет рассказчика, повествователя, комментатора событий (находящегося вне фабулы или порой включенного в нее). Время автора наиболее ощутимо прочитывается в лироэпических жанрах, где авторский лирический голос ведет действие.

Время героя определяется строением сюжета. В рамках фабулы оно измеряется движением событий фильма. В рамках сюжета к фабульным (внешним) событиям добавляется внутреннее (духовное) время героя, жизнь его сознания.

Время зрителя — время зрительского восприятия картины. Оно может специально учитываться авторами, и тогда возможны «прямые» обращения экранных героев к аудитории или авторский комментарий в закадровом голосе. Это способ иллюзорно нарушить замкнутость художественного времени, выйти во время реальное, зрительское.

Время автора является доминантным в лироэпических жанрах, время героя — в драматических (если в центре — один или небольшая группа героев) и эпических (если в центре повествования — судьбы народа). Историческое (реальное) время и условное (сюжетное) время взаимопереплетаются, взаимодействуют в связи со стилем, жанром картины и индивидуальностью автора.

ИСТОРИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ ФИЛЬМА

Историческое время фильма — это то реальное время конкретной эпохи, которое отображается в произведении. Здесь нужно учитывать две временные координаты — время человеческой истории, которое измеряется тысячелетиями и веками (соответственно речь в фильме может идти, например, о XVI или XX веке), и время человеческой жизни, длящейся десятилетиями, но вписанной в конкретную эпоху существования человечества и в ту или иную социальную формацию. Соответственно герой фильма может жить в те или иные годы такого-то века.

Историческое время может быть воссоздано в фильме максимально объективно, если автор ставит перед собой задачу отразить эпоху как можно правдивее и доподлиннее. В статье «Советский исторический фильм» С. Эйзенштейн, опираясь на высказывание К. Маркса о том, что известна только одна единственная наука, наука истории, изложил свою концепцию прочтения истории в художественном фильме.(С его точки зрения, только из обобщенного опыта прошлого, помноженного на острый анализ настоящего, может практически разрешаться сознательное строительство будущего. Поэтому так закономерно обращение кинематографа к изучению прошлого, истории народов СССР, истории человечества в целом. «Здесь исторический фильм протягивает руку исторической науке,— пишет С. Эйзенштейн.— Ибо конечная цель их одна — марксистски познать и понять историю, воспитывать поколение людей на прообразах великого прошлого. Разница лишь в путях и методах, в том, что в искусстве это познание достигается через систему образов и характеров, через художественно развернутые картины наглядно воссозданного прошлого» [1]. Осмысливая и обобщая опыт своих исторических и историко-революционных полотен («Стачка», «Броненосец „Потемкин"», «Октябрь», «Да здравствует Мексика!», «Александр Невский», «Иван Грозный»), Эйзенштейн писал о том, что общество классово заинтересовано в прошлом — в нем оно видит историческое обоснование своего настоящего.

Художественная правда и исторический факт вовсе не обязательно тождественны. С. Эйзенштейн приводил пример решения финала фильма «Броненосец "Потемкин"»: из истории известно, что конец восстания на «Потемкине» был трагичным — броненосец был интернирован в Констанце, выдан Румынией царскому правительству и многие моряки были казнены. Образный финал картины — прохождение мятежного броненосца сквозь адмиральскую эскадру — придает всему событию ореол большой победы. История показана в фильме не только в ее конкретном срезе, но и прежде всего в исторической перспективе: «История в наших кинофильмах никогда не была археологическим кладбищем — она кровными узами связана с сегодняшним днем» [2].

[1] *Эйзенштейн С. М.* Избр. статьи.— М., 1956, с. 51.
[2] Там же, с. 79.

Исторические фильмы никогда не были для советского кино, в отличие, например, от голливудского, чисто костюмными, созданными для зрелищности, внешней экзотики. Они не создавались «с целью сменить «приевшиеся» на экране ватник и полушубок гражданской войны на бархат и парчу исторического фильма, а латы и камзол исторического фильма — на штык, патронташ и партизанскую бороду военной картины» [3].

Художественное время фильма является образной трактовкой, авторской концепцией исторического времени. Подлинно талантливый фильм «заставляет нас остро переживать момент совершения и становления закономерно развивающихся диалектических процессов» [4].

Различные мастера кино по-разному относились к отображению в художественном времени реального исторического времени. Какие, например, исторические эпохи отображены в прославленных произведениях Шекспира, в частности в его исторических хрониках «Генрих VI», «Ричард II», «Ричард III», в его трагедиях «Гамлет», «Король Лир», «Макбет», «Ромео и Джульетта»?

Величайший драматург эпохи Возрождения, живший в XVI веке, когда муза истории Клио правила миром (как считали современники Шекспира), Шекспир обращался в своих произведениях к различным векам. Исторический Макбет жил в начале XI века, исторический Гамлет — где-то до начала IX века, еще в языческие, дохристианские времена, Ричард III, Генрих V, Генрих VI и Генрих VII — в XV веке и т. д. Однако различные исторические эпохи были для Шекспира как бы единой исторической декорацией, где разыгрывались общие для него проблемы — проблемы истины, добра, справедливости, человечности. Исследователь творчества Шекспира М. А. Барг пишет: «Какие же наиболее гибельные для общества причины морального недуга? Весь обширнейший перечень человеческих пороков сводится Шекспиром, по сути, к двум главным: жажде богатства и жажде власти. Стремление к богатству порождало скупость, алчность, хитрость, бессердечность. Под лучами золота испаряются все христианские добродетели и каменеет человеческое сердце. Жажда власти, в свою очередь, порождает лесть, коварство, вероломство, жестокость, гордыню, презрение к нижестоящим, *погоню за показным* величием и славой» [5].

Для автора шекспировских киноэкранизаций Г. Козинцева великий гуманист — прежде всего современник. Не случайно он назвал свою книгу о нем — «Наш современник Вильям Шекспир». Рассказывая о многочисленных письмах зрителей, приходивших к режиссеру во время постановок фильмов «Гамлет» и «Король Лир», Г. Козинцев писал образно о широком круглом столе человечества — круглом столе читателей Шекспира: «Они сидели с нами за большим круглым столом. Это был очень большой круглый стол.

[3] *Эйзенштейн С. М.* Избр. статьи, с. 80.
[4] Там же, с. 250.
[5] *Барг М. А.* Шекспир и история.— М., 1979, с. 143.

Председателем беседы был актер из небольшого городка на речке Эйвон, славный мастер Вильям Шекспир. Он праздновал 400-летие своего рождения. Он был в расцвете жизненных сил, отлично выглядел» [6].

Воспринимая Шекспира как духовного современника, Г. Козинцев не стремился в экранизациях к точному историографическому воссозданию той или иной конкретной исторической эпохи. Ведь и сам Шекспир не ставил своей целью точное воссоздание, например, времени Гамлета из древнескандинавских саг. В эпоху Возрождения возникло новое понимание исторического времени. Если человек средневековья воспринимал время как устойчивое и неизменное, развивающееся линейно и циклически повторяющееся (так в круговороте отрезков времени совершался цикл постоянного механического перехода от конца одного события к началу нового и т. д.), то человек Возрождения впервые ощутил время как историческое движение и как высшую субъективную ценность. Он ощутил себя уже не замкнутым в циклическое «суетное» мирское время, подчиненное «высшим силам», «вечности», а находящимся на авансцене истории, открытым ее ветрам. Краткосрочность времени человеческой жизни теперь уже обусловливала не суетное ожидание вечной, загробной жизни, а плодотворную реализацию человеческих возможностей, активную человеческую деятельность, творчество. Ощущение изменчивости исторического времени, уникальности, быстротечности, краткости времени человеческой жизни рождало у лучших героев Шекспира не апатию и отрешенность, а энергию борца, активную деятельность, мобилизацию всех духовных сил.

Время в трагедиях Шекспира насыщено событиями, стремительными поступками героев, столкновением страстей, характеров. Действие развивается по логике особого, поэтического времени, для которого историческое время служит своеобразным условным фоном. Эти два времени то сливаются, то разбегаются, нередко отходя очень далеко друг от друга.

Г. Козинцев писал в книге «Пространство трагедии» о том, что при экранизации шекспировских произведений он стремился все связанное с историческим временем нейтрализовать, показать скромнее, незаметнее:

«Границы, разделяющие эпохи, могут быть подчеркнуты, но их можно и сгладить. (Во что вглядываться: в покрой платья или в лица людей?) Особенно неясны рубежи времени в шекспировских произведениях, действие которых будто бы происходит в старину.

Как в прошедшем грядущее зреет, так в грядущем прошлое тлеет — строчки Анны Ахматовой объяснят такие запутанные процессы» [7].

Г. Козинцев воспринимал поэтику шекспировского времени не с хронологической точки зрения, а с поэтической — здесь не замкнутое время, а пространство, открытое всем ветрам и бурям исто-

[6] *Козинцев Г.* Наш современник Вильям Шекспир.— М., 1966, с. 349.
[7] *Козинцев Г.* Пространство трагедии.— М., 1973, с. 3.

рии: «Так называемая «эпоха» в трагедии — не замкнутое историей время, а открытое историей пространство; все — движение, прошлого вовсе нет; древняя тьма вползает в будущее; угасший свет надежды вспыхивает, разгорается, все в пути. Куда?.. Дороги назад, вспять в праисторию; пути вперед, дальше, круче, за горизонт. В неведомой точке времена пересекаются: прошлое угрожает стать будущим, а будущее уже было. Кто сказал, что автор отражает старину? Он вмешивается в современность» [8].

В фильмах А. Довженко властвует эпическое, былинное время с его замедленным ритмом, обширностью пространств природы и мифологическими истоками в сюжете. Режиссер обращался в своих фильмах к рассказу о современности — о мирном социалистическом строительстве («Земля», «Поэма о море»), к историко-революционным событиям («Арсенал» — это история восстания киевских рабочих против контрреволюционной Рады), к теме Великой Отечественной («Повесть пламенных лет»). Но вместе с тем современную ему действительность он ощущал в широком контексте истории, ее эпоса. Отсюда нередкое возвращение сюжетов его фильмов к более давним временам и полеты мечты героев в будущее. Вот как обращается к своим бойцам герой его фильма «Щорс», полководец гражданской войны: «История заворожила нас, хлопцы,— продолжал Щорс, глядя куда-то вдаль, в будущее.— Вот я тоже часто думаю,— пройдут годы, завершится революция и заживут люди — братья на земле. Сколько же сказок о нас порасскажут, сколько песен о нас пропоют» [9].

Образность, метафоричность, музыкальная пластика монтажа выражают в фильмах мастера могучее лирическое авторское начало, слитое с эпичностью звучания времени. Революционные герои фильмов Довженко, как и герои народного эпоса, бессмертны. В финале фильма «Арсенал» начинаются расстрелы, «падают, падают отцы с сыновьями, падают в снег и прах». Стоит раненый пролетарий с завязанными окровавленной тряпкой глазами. Сейчас и он упадет. Но нет. Не берет его пуля. В ужасе кричат гайдамаки:

«— Кто у пулемета?

— Украинский рабочий. Стреляй! — Тимош выпрямился, разорвал на груди сорочку и стал, как железный. Страшной ненавистью и гневом сверкают глаза.

Три залпа дали по нему гайдамаки и, видя тщетность убогих выстрелов своих, закричали в смятении:

— Падай! Падай!..

И исчезли.

Стоит Тимош — украинский рабочий» [10].

Эпические герои Довженко ощущают связь времен, связь эпох, воспринимают себя как часть, звено поколений предков и потомков. В фильме «Земля» сама смерть родоначальника большой семьи,

[8] *Козинцев Г.* Пространство трагедии, с. 114.
[9] *Довженко А.* Собр. соч.: В 4-х т.— М., 1966, т. 1, с. 228—229.
[10] Там же, с. ПО.



старого деда, в саду под грушей дана как приобщение к торжественной тайне бытия. Волнение охватило потомков, пишет Довженко в сценарии, словно все они внезапно прикоснулись к «беспредельности времени и его законов». Да и для самого Довженко вся эта поэтическая история — часть личного духовного мира — то ли это было, то ли снилось мастеру, то ли сны переплетались с воспоминаниями и воспоминаниями воспоминаний.

Поэтизация своей земли, своего времени для Довженко есть его самовыражение как поэта и гражданина. Он вглядывается в лица своих героев, видит, как неузнаваемо изменились они: так недавно оторвала их судьба от свадеб, вечеринок, мирного пути, и как подняла она их намерения над бытовыми заплатами, едой. Автор обращается к своим героям: «Вы цвет народа, его благородная юность на горном привале. Тише! Пусть ничто никого не отвлекает. Сейчас мы будем вкладывать в уста артистов мысли, которые даже не приснились бы на черниговских равнинах ни героям, ни их потомкам целые, быть может, столетия, не призови их к подвигу гром пролетарской революции» [11].

А. Довженко ощущал время как свое личное приобщение ко времени эпохи, истории, революции. Его обуревало стремление как можно больше сделать, доискать, обуздать время, максимально выразить себя. В одном из писем он сокрушался: «Дед Эдисон был прав: самое дорогое сокровище в мире — время. Я это знаю по себе так, что временами плакать хочется, когда вспомню, как напрасно я потратил время и часто совсем не на то, к чему был призван судьбой, как долго это казалось мне. Так мало сотворено добра. А уже повечерел мой день, и печаль охватывает меня. <...> И уже не завернуть мне в гости к времени, не оседлать коня вороного...» [12].

Самые лучшие фильмы А. Довженко, явившись поэтически запечатленным временем, вписаны в классику советского кино, они свидетельство: бессмертие мастера — в его творениях.

Историческое время может быть понято и показано в фильме крайне субъективно, с искажением подлинных процессов смены исторических формаций в истории цивилизации. Так, в фильме американского режиссера Д. Гриффита «Нетерпимость», снятом в эпоху немого кино, автор задумал показать движение сразу четырех исторических эпох, объединенных символическим образом женщины, качающей колыбель. Гриффит надеялся, что эти четыре рас-

[11] *Довженко А.* Собр. соч.: В 4-х т., т. 1, с. 227.
[12] Александр Довженко: Сб. статей и воспоминаний.- -Киев, 1959, с. 98.

Историческое время фильма является образным отражением подлинных событий эпохи. Исторический фильм протягивает руку исторической науке.

«Броненосец „Потемкин"»

Время историческое может быть прочитано в фильме как время нравственного испытания человеческого духа на прочность.

«Отец солдата»

сказа потекут как четыре реки, на которые смотришь с горы,— вначале отдельно, плавно и спокойно, потом все быстрее и быстрее и наконец сольются в единую могучую реку взволнованной эмоции. Это должна была быть, по мысли режиссера, «драма сравнений» — гигантская историческая фреска, части которой объединены идеей осуждения человеческой нетерпимости и жестокости в их крайних формах. Но на деле, как писал С. Эйзенштейн, единого мощного обобщающего образа не получилось. Дело было в уязвимости творческой концепции, ограниченности исторического мышления американского режиссера. Он воспринимал историю механически, линейно, как цикличное повторение аналогичных ситуаций на фоне различных исторических «декораций». Параллелизму и чередованию сюжетных линий Гриффита, которые привели к их механическому соединению, советский режиссер противопоставлял диалектический метод марксистской теории, умение воспринимать, отражать и оценивать историю с позиции художника-марксиста.

Такой способ исторического мышления явственно обнаруживается, например, в талантливых фильмах М. Ромма, созданных им в последние годы жизни,— «Обыкновенный фашизм» и «И все-таки я верю...». Здесь особенно ясно видно, как важна точная авторская концепция при работе с материалом исторической хроники. В картине с показательным названием «И все-таки я верю...» время, запечатленное различными хроникерами на протяжении нашего столетия, стало для М. Ромма предметом размышлений о XX веке, его исторических процессах, его катаклизмах и надеждах. Ровесник века, М. Ромм размышляет и о тех событиях, современником которых он был, и о тех, которые видел только на экране, о судьбах народов, планеты,, цивилизации. Это — гигантское по охваченному материалу философское эссе, это не летопись века, а личностный документ художника-гражданина, который верит в победу мира и справедливости на земле, несмотря на все сложности исторического процесса.

ЦЕЛОСТНОСТЬ И ДИСКРЕТНОСТЬ ВРЕМЕНИ

Целостность и дискретность фильма сложно переплетаются в процессе его создания, в завершенном фильме и в процессе его восприятия. Чтобы создать целостный (т. е. единый, гармоничный по своей структуре, органичный во взаимодействии компонентов) фильм, нужен длительный период создания его отдельных дискретных фрагментов во время съемок. Таким образом, процесс создания фильма протекает как чередование целостного, непрерывного художественного времени (запечатленного в литературном сценарии) и дискретного, прерывистого времени съемок. На финальной стадии создания фильма, в его монтажно-тонировочный период (период монтажа и озвучивания), фильм обретает окончательную художественную временную целостность. Наконец, зритель, воспринимая фильм, как бы воспроизводит в своем сознании этот процесс созда-

ния целостного времени из дискретных моментов, который происходил во время съемок и монтажа картины.

С. Эйзенштейн исследовал особенность художественного времени фильма, сопоставляя его с системой пространственных и временных искусств: «Одновременно предметное, как архитектура, живопись, скульптура, и вместе с тем текучее, подвижное, как музыка, но не как музыка в той его возможности конкретно ощутимо распластываться на монтажном столе, подвергаясь зрительным манипуляциям и обработке временной длительности, присутствующим физической протяженностью» [13]. Здесь С. Эйзенштейн выделяет такие свойства экранного времени, как его текучесть, подвижность, временная длительность (что родственно музыке) и вместе с тем возможность монтажных манипуляций со временем — режиссер как бы «распластывает» запечатленное экранное время на монтажном столе и производит образную обработку временной длительности.

Понятие пространства и времени в кино С. Эйзенштейн рассматривал в диалектическом взаимодействии кадра и монтажа. Кадр — пространственно запечатленное дискретное мгновение реальности, монтаж — целостное развитие экранных пространственных форм во времени. Эйзенштейн особо подчеркивал, что кадр — не элемент монтажа, а его ячейка. В сущности в системе диалектического скачка кадр — это уже монтаж (т. е. он имеет свою внутреннюю монтажную композицию). И действительно, можно сказать, что пространство кадра как бы прорастает изнутри во время межкадровых сцеплений, во время монтажа. Единство пространства и времени, кадра и монтажа для режиссера всегда внутренний конфликт, борьба, цель которой — стремление к художественной целостности, внутренней гармонии. Эта гармония достигается полифонией изобразительно-выразительных средств.

В одном из своих основных теоретических трудов — «Неравнодушная природа» (1945) — С. Эйзенштейн детально анализирует законы пространственно-временной организации целостного произведения. С его точки зрения, цельность и внутренняя закономерность фильма позволяют ему стать внутренне органичным тогда, когда в нем присутствует *«сама закономерность»,* согласно которой строятся явления природы» [14]. Режиссер подробно рассматривает строение «Броненосца „Потемкина"», выглядящего как хроника, а действующего как драма. Факты подобраны и разбиты на пять трагедийных актов («Люди и черви», «Драма на тендере», «Мертвый взывает», «Одесская лестница», «Встреча с эскадрой»). Каждый дискретный кадр здесь — ячейка сцены, эпизода; каждый эпизод — элемент целостного фильма. Внутрикадровый конфликт словно прорывает статику кадра в движении экранного времени. Все части драмы пронизаны единым внутренним действием. Вначале маленькая группа моряков броненосца кричит: «Братья! В кого стреляе-

[13] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т.— М., 1964, т. 3, с. 416.
[14] Там же, с. 45.

те!» И дула карательного отряда опускаются. Затем уже весь броненосец становится единым целым и бросает тот же вызов «Братья!» жерлам орудий адмиральской эскадры. И жерла опускаются: весь организм флота с ними. Таким путем летит чувство братства революционного броненосца через головы командиров броненосца, через головы адмиралов флота.

С. Эйзенштейн разрабатывал теорию «золотого сечения» применительно к временному течению фильма. Как известно, согласно этой теории sectio aurea (названной так Леонардо да Винчи и столь популярной в пластических искусствах), пропорции между частями произведения устанавливаются таким образом, что меньшая часть должна относиться к большей так, как большая к целому. Произведения, созданные согласно золотому сечению, вызывают впечатление предельно органичных и обладают исключительной силой воздействия, как, например, лучшие памятники Греции и Ренессанса. Эйзенштейн применил эту теорию в невиданном ранее аспекте — в приложении к молодому искусству кино. Сравнивая пропорции золотого сечения (2:3) в музыке, в литературе (на примерах поэзии Пушкина), изобразительном искусстве (на материалах картин В. Сурикова, В. Серова и др.) и в кино, режиссер обнаружил общую закономерность. В «Броненосце „Потемкине"» временная длительность всех его частей гармонична и целостна по структуре, как и весь фильм. В места золотых сечений каждой части попадают кульминационные моменты драматических событий. Между концом второй и началом третьей части пятиактного фильма лежит его основная цезура — нулевая точка остановки действия. На водоразделе третьей и четвертой части, т. е. в золотом сечении, считая от конца фильма, лежит его апогей — красное знамя, взвившееся на мятежном броненосце. «Таким образом, в «Потемкине» не только каждая отдельная часть его, но весь фильм в целом, и при этом в обоих его кульминациях — в точке полной неподвижности и в точке максимального взлета,— самым строгим образом следует закону золотого сечения — закону строя органических явлений природы» [15].

Искусства делятся на временные, пространственные и пространственно-временные. В семье техногенных искусств кино является первым пространственно-временным искусством. Ему предшествовала фотография — пространственное искусство, запечатлевшее дискретное (как бы вырванное из единого потока времени) мгновение. Художественный образ в фотографии строится при помощи творческой работы по выбору объекта съемки, использованию ракурса, плана, композиции кадра, света, цвета в момент съемки и последующей обработки зафиксированного изображения для придания ему экспрессивности и художественной выразительности. Итак, фотография — это искусство увековеченного мгновения времени, запечатленного для вечности. Можно также сказать, что фотоискусство — это художественные манипуляции с дискретным пространством (дискретным — по отношению к целостному, непрерыв-

[15] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т., т. 3, с. 56.

ному реальному пространству), которое благодаря фотомастеру становится образно осмысленным, творчески преобразованным, художественно скомпонованным.

Киноискусство, продолжая художественное освоение времени и пространства, освоило и развило творческие возможности фотографии. Кадр — дискретен. Фильм — целостен и по внешней своей непрерывной временной длительности, т. е. времени демонстрации картины, и по художественному течению времени. Дискретны же «ячейки» фильма — эпизоды, сцены, поскольку они снимаются в разное время и отражают разное сюжетное время. В этом уже кроется конфликт.

Целостное движение в фильме можно рассматривать с различных точек зрения. Как писал С. Эйзенштейн, простейшим видом движения является физическое (выразительное), затем идет душевное движение (переживание), движение сознания (образ и характер) и наконец движение действия (драма). Все эти виды временного движения в фильме «воплощают отражение социального конфликта и движения в противоречиях действительности в целом» [16].

Любое искусство базируется на своей системе условностей, т. е. на своей собственной специфической системе выразительных средств, позволяющих автору создать целостный художественный образ. У литературы это — слово; у музыки — звуки; у театра — живое лицедейство актера в присутствии публики; у изобразительного искусства — иллюзия трехмерности при двухмерном статичном изображении, план и ракурс; у фотографии — технически запечатленный момент действительности (мгновение времени и дискретное кадрированное статичное пространство). У телевидения это одномоментность (реальное время) трех фаз: протекания события; его образной интерпретации посредством специальной техники; «доставки» и, следовательно, восприятия многомиллионной аудиторией. У кино — технически запечатленное время, реализуемое в движении пространственных форм, монтажно организованных художником. Условность того или иного вида искусства, хорошо известная зрителю, слушателю, читателю, как бы не замечается ими. В этом-то и есть магия искусств, что художник и аудитория как бы заключают невидимое соглашение, принимают условие — поняв и приняв условность, своим внутренним взором словно не замечать ее, мысленно входить в мир художественного вымысла и сотворенных автором образов как во «вторую реальность», делать этот созданный автором мир частью своей души, своих глубоко личных эмоций.

При этом иногда происходят удивительные вещи: эмоциональный мир зрительного зала словно перехлестывает за границы художественной условности, стремится преодолеть этот предел и войти в это целостное и замкнутое художественное «Зазеркалье», разомкнуть его, сделать его частью своего пространства и времени.

Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6-ти т.— М., 1964, т. 2, с. 373.

Так было, например, на Кубе во время одного из показов фильма А. Габриловича и Ю. Райзмана «Коммунист», где зрители, не в силах перенести трагической смерти от вражеских пуль Василия Губанова, все как один вскочили в едином порыве с криками: «Держись, камрадос! Не умирай! Не умирай! Мы с тобой!». И выстрелы прострочили полотно экрана — кубинцы стреляли во врагов русского коммуниста. Стреляли прямо в экран. Условный, замкнутый, целостный мир экрана воспринимался ими как реальность.

Интересно, что по замыслу С. Эйзенштейна во время показа фильма «Броненосец „Потемкин"» в Большом театре СССР в декабре 1925 года, в двадцатую годовщину революции 1905 года, должен был состояться своеобразный «выход из себя» всего фильма в целом, т. е. последний кадр фильма — наезжающий нос броненосца — должен был разрезать экран надвое и открыть за собой подлинное мемориальное заседание участников событий. Это также как бы «прорыв» из условного художественного времени произведения в реальное время сиюминутного факта. Сегодня близкие примеры нередки на телевидении, где в контексте телевизионной программы естественно уживается художественный вымысел, игра, сюжет, организованный по законам замкнутого целостного художественного времени, и время реальности (телетрансляция), позволяющее сосуществовать и «общаться» через экран по обе стороны малого экрана — героям и зрителям.

Истоки кинематографического движения времени и пространства С. Эйзенштейн прослеживал в изобразительном искусстве. Например, в японской картине-свитке, а позднее в японской гравюре, часто состоящей из нескольких листов (диптихов и триптихов), в серийности гравюр Хогарта («Модный брак», «Карьера фата» и др.), в «Ста видах Фудзи» Хокусая, создавшего многомерный образ горы Фудзиямы, режиссер видел предощущение кинематографического линейного движения времени. Текучие временные мотивы в их непрерывности расчленяются в этих картинах на отдельные дискретные мотивы, выхваченные из общего течения. Режиссер подмечает, что изображение на ленте свитка само сворачивается в прямоугольник — предшественник кинематографического кадра. В определенной степени кино можно считать наследником живописи — реальное движение реально бегущей ленты вырастает «из отдельных прямоугольников — изображений кадров, слагающих самую реальность ее бега» [17]. Эйзенштейн рассматривал кинематографическое движение во всех его элементах — от низшего к высшему — сначала как систему динамической смены кадриков, что порождает основной кинематографический феномен подвижности изображения, затем как систему смены монтажных элементов — кадров (так режиссер называет отдельные эпизоды, сцены), что порождает все разновидности темпа и психофизиологического ощущения динамики у зрителя. Благодаря этому достигается ощущение *непрерывной текучести* фильма, его *непрерывающейся динамики*.

[17] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т., т. 3, с. 285.

Все звукозрительные средства в фильме, объединяясь в одно целое, развиваются в звукозрительном контрапункте. Как вспоминал С. Эйзенштейн, его увлечение контрапунктом родилось от восприятия жизненных явлений, дававших впечатление действенного конфликта противоречий внутри единой темы. Режиссер описывал сцену, участником которой он был в реальности,— возведение понтонного моста в 1917 году во время учебных занятий школы прапорщиков инженерных войск. Ритм, темп этой коллективной работы жарким летним днем, начиная с песчаного берега реки, режиссер описывает как единое, целостное, внутренне динамичное и противоречивое движение *пространства* — времени:

«Строго заданное время наводки распадается на секунды отдельных операций,

медленных и быстрых, сплетающихся и расплетающихся,

и в расчерченных линиях связанных с ними пробегов как бы отпечаток в пространстве их ритмического бега во времени.

Эти отдельные операции сливаются в единое общее дело, и все вместе взятое сочетается в удивительное оркестрово-контрапунктическое переживание процесса коллективного творчества и создания.

А мост растет и растет» [18].

Это зрелище живого, внутренне противоречивого и целостного движения, разделенного на множество дискретных моментов, породило у Эйзенштейна, по его признанию, увлечение мизансценами, ставшими для режиссера самым любимым выразительным средством, ибо «...мизансцена и есть первый наглядный и ощутимый пример пространственно-временного контрапункта. Из него, из его первичного сочетания игры пространства, времени и звука — в дальнейшем усложняясь — вырастают все принципы звукозрительного монтажа» [19].

С. Эйзенштейн, ощущавший историческое время как переживание шаг за шагом каждого момента неуклонного становления величайших достижений в области социального развития мира и как коллективное участие в величайших поворотных мгновениях в истории Человека и переживании их, видел пафос художника в этом ощущении своей приобщенности к коллективному процессу сотворения истории. Поэтому он рассматривал движение в фильме не просто как последовательность развивающихся во времени событий, а как непрестанное накопление качественных изменений.

Темой Эйзенштейна была революция, и революционный взрыв как один из скачков, которыми осуществляется непрерывная цепь социального развития, он реализовал непрестанно в структуре своих фильмов как скачок — переход количества в качество, переход в противоположность. В течение временного процесса фильма каждая его ячейка, каждый элемент у С. Эйзенштейна как бы непрестанно переходит из одного качества в другое, а в результате все более повышается интенсивность эмоционального содержания кад-

[18] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т., т. 3, с. 325.
[19] Там же, с. 326.

ра, эпизода, сцены, произведения в целом. В итоге временная целостность фильма реализуется в постоянном диалектическом конфликте и одновременно синтезе всех его дискретных моментов.

«Мизансцена,— пишет С. Эйзенштейн,— имеет как бы две несоизмеримые проекции: путь по кривой пространства и путь по кривой времени,— лишь в своем сочетании дающие ощущение сценического действия и представление об эмоциональном «зигзаге» процесса игры» [20]. Эйзенштейн в своей режиссерской практике разрабатывал графики, фиксирующие непрерывное движение персонажа одновременно в пространстве и во времени. Замедление, ускорение, равномерное движение, быстрота, пауза — все было учтено на этих графиках движения. При этом Эйзенштейн неоднократно подчеркивал: чтобы режиссерски осуществить задуманный эпизод во времени, надо его прочувствовать, взять «в шоры временного построения», ритмически ощутить. Целостное экранное время, состоящее из дискретных отрезков, отмечает Эйзенштейн, требует строгой выстроенности, ритмической закономерности, и потому непозволительно режиссеру «по пальцам, априорно отсчитывать смену произвольных длительностей» [21].

БЕСКОНЕЧНОСТЬ И КОНЕЧНОСТЬ, ЗАМКНУТОСТЬ И РАЗОМКНУТОСТЬ ВРЕМЕНИ

Реальное время бесконечно, оно не имеет предела. Время художественного произведения, в том числе время фильма, конечно, замкнуто в себе. Если говорить о реальной длительности фильма, как правило, это около полутора часов. Бывают очень короткие фильмы — несколько секунд (например, фотофильм из снимков человеческой жизни от рождения до смерти) и очень длинные, например телевизионные сериалы. Реальная длительность фильма, естественно, влияет на его художественное время, на его структуру, на спрессованность или, напротив, медленность и плавность художественного времени.

Если сам фильм конечен во времени, то его художественное время может быть организовано по-разному. Говорят о «замкнутом» и «открытом», разомкнутом художественном времени. Замкнутое отграничено от реального времени восприятия, оно заключено в особое измерение. Это время, при вхождении в которое зритель как бы выключается из сиюминутной реальности и попадает в мир, где действие начинается и кончается по законам художественной условности.

Фильм может быть условно разомкнут в зрительское время — это происходит, когда герой или персонаж от автора обращается к зрителю как к собеседнику. Так поступает, например, Лена Бармина, рассказывая зрителю о себе (фильм «У озера»). Замкнутое время героя переходит в сиюминутное время зрителя.

[20] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т.— М., 1966, т. 4, с. 409.
[21] Там же, с. 422.

Разомкнутое «бесконечное» время кинофильма — это может быть также психологическое время «вечности», «вечных» мировых вопросов, волнующих человечество на протяжении всех веков его развития. Это вечные вопросы сюжетов трагедий, притч, фольклора, философских повестей.

Личная приобщенность художника экрана к историческому времени — важнейшая отличительная черта любого крупного мастера экрана. У каждого из них своя, личностная художественная концепция экранного времени.

Особенностью монтажного мышления А. Довженко являлось то, что он, по его словам, принадлежал к лагерю поэтическому. Это означало, что огромность исторических событий вынуждала его сжимать исторический материал под давлением многих атмосфер. Поэтический способ выражения являлся творческой особенностью Довженко. Режиссер открыто заявлял, что принадлежит человечеству и ему служит, он считал, что искусство его «всемирное», и стремился работать, сколько достанет сил и таланта, жить добротой и любовью к человечеству, к самому дорогому и великому, что создала жизнь,— к Ленину. Любовь к природе, к людям, к революции была для Довженко подобна солнечному животворящему дождю, в каждой капле которого сверкало обещание торжества жизни. И в творчестве, и в самой своей жизни он стремится пересотворять действительность по законам красоты и гармонии.

Вечные мировые вопросы решались Довженко на материале истории революции, истории Советской страны, родной Украины. Конкретное историческое время в его прекрасных картинах разомкнуто на время вечности, на время общечеловеческих борений духа с несправедливостью и угнетением за добро, красоту и правду.

Своеобразие каждого талантливого, яркого художника (вспомним В. Шукшина, Л. Шепитько, Т. Абуладзе, Н. Михалкова, Г. Панфилова) проявляется в его художественной концепции, в которой историческое время по-своему соотносится со временем авторским, личностным, субъективным.

Для Г. Панфилова «время вечности» (т. е. время притчи, время «вечных вопросов человечества») сопряжено, смело перекрещено со временем нашей современницы — Паши Строгановой, ткачихи в маленьком городке. В его фильме «Начало» И. Чурикова в облике простой скромной фабричной девчонки и в образе легендарной, как бы вписанной в нетленную летопись человеческой культуры Жанны д'Арк — это два лика одной судьбы, одной души. Временная «бесконечность» фильма подчеркнута его названием — «Начало», которое вторично внезапно появляется в финале фильма. Вдруг вместо надписи «Конец» зрители видят надпись — «Начало». Да, для героини это надежда на новый виток в ее судьбе. Такова будничная трактовка. В более широком смысле это и вечность добрых, светлых начал в человеке, начал самопожертвования, самоотверженности, мужества.

Ощущение вечных ценностей духовной человеческой культуры сквозит и в фильмах С. Соловьева, в его своеобразной трилогии

«Сто дней после детства», «Спасатель», «Наследница по прямой». Герои этих картин — наши современники, молодежь, подростки. Но фильмы решены в особом поэтическом стиле, особом ключе. Свет первой любви ослепляет героев, как солнечный удар, и мир является им чудесно преображенным, словно увиденным впервые острым и волшебным взором поэта. Они начинают жить в новом духовном измерении. И потому в их реальное «бытовое» время могут как их современники войти великие жители планеты всех эпох — и Леонардо да Винчи с его таинственной Джокондой, и М. Лермонтов с его мятущимися героями «Маскарада», и Ф. Тютчев с его вопрошающими строчками надежды: «Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется, и нам сочувствие дается, как нам дается благодать». Этот экранный мир нельзя воспринимать как прозу с ее правдоподобием реалий — нет, это экранная поэзия с ее особым временным строем. И поэтому не случаен, а скорее закономерен наиболее условный сюжетный ход в этой трилогии — в фильме «Наследница по прямой» юная тринадцатилетняя мечтательница со строгими и прекрасными, не детски печальными глазами видит на песчаной отмели у моря живого... Пушкина. В финале фильма он присядет между детьми и все они посмотрят долгим взором на нас. Посмотрят из вечности и нетленности человеческой мечты. Ведь только им это дано — «детям и поэтам не расставаться в мире этом, чтоб мир от бедствий уберечь».

Метафору вечности как бесконечности все новых воплощений нетленных ликов красоты мы не раз встретим в произведениях лучших наших поэтов экрана. Так, в фильме Тенгиза Абуладзе «Древо желания», поставленном по повестям Г. Леонидзе, причудливо соединены время историческое и время вечности, время поэтической мечты, легенды, предания. Это — полифоническое кинопроизведение, в котором воспета радость, полнозвучие жизни, отражены и ее сатирические и лирические, возвышенные и низменные стороны. Фольклорные истоки, интонации легенды здесь сочетаются с конкретными приметами времени.

Грузинское село начала века. Двухэтажные, уже изрядно обветшавшие, дома, где живет беднота, полуопрокинутые, похожие на готовых взлететь птиц. Изломанные очертания горных пейзажей. Жители этой горной деревушки, вся жизнь которых и сама смерть — на глазах друг у друга. Вездесущие дети видят свадьбы, похороны, рождения, участвуют в вечной песне жизни. Вот озябшие девочки снаряжают своего старого, больного отца Элиоза (О. Мегвинетухуцеси) в дорогу: *он хочет* найти мечту своей жизни — древо желания, осуществляющее, по поверьям, надежды человека. Замерзший, оледеневший, он засыпает под заснеженным деревом в блаженном неведении, что это отрешенное счастье иллюзорно.

Фильм свободно вбирает крушение человеческих судеб, их причудливое переплетение. Краски лирические и сатирические дополняют друг друга, существуют в образном единстве. Местная «помешанная» Фуфала (С. Чиаурели) вызывает жалость и сочувствие своим полуистлевшим, когда-то богатым нарядом, ободранными

кружевами, сломанным зонтиком. Мальчишки потешаются над ее набеленным лицом с яркими румянами, старухи у источника смеются над ее рассказами о любви романтического красавца. И вместе с тем сквозь все это жалкое обличье проглядывает боль человеческого сердца. Сатирической кистью изображены сытые и плотоядные монахи. Колоритен алчный священник Охрохине (Р. Чхиквадзе), не чурающийся никаких мирских соблазнов. Выразительны жанровые сцены, в которых появляется местная разбитная красавица, неизменно становящаяся притягательным магнитом для окружающих.

И рядом со всеми этими бытовыми, сатирическими стихиями возникает в фильме и все сильнее начинает звучать к его финалу высокая поэзия вечной легенды о любви. Авторы словно размышляют вместе с нами — откуда из грязи, из простого камня рождается прекрасный цветок, озаряющая мир красота? Юная Марита (Лика Кавжарадзе) олицетворяет в фильме эту классическую живописную чистоту линий лица и прекрасных певучих очертаний фигуры. В рисунке ясного крутого лба и стрельчатых бровей, в гордом взгляде, в царственной осанке — во всем видна грация чистой и сильной натуры. «Это новое явление царицы Тамар»,— шепчут крестьяне при виде Мариты. На нее молятся, как на мадонну. При виде ее безмолвно застывают. Духовность ее натуры ощутима в том, как она в своем восприятии поэтически преображает мир живой и неживой природы. Ей дано слышать не только голоса птиц, но и душу трав, голос скал. Словно с полотен мастеров Высокого Возрождения сошла Марита, «чистейшей прелести чистейший образец».

Поэтому так трагически звучит финал, когда поругана и в буквальном смысле втоптана в грязь красота. Здесь фильм набирает высокое звучание трагедии. Сцена казни Мариты ее грозным и нелюбимым мужем напоминает страшные «Капричос» Гойи. Посаженную верхом на осла, Мариту в сопровождении охраны, мстящей за «поругание чести» мужа, возят по селу. В нее летят комки серо-зеленой грязи. В глазах — застывшая боль, недоумение, предчувствие скорой кончины. Поруганы женщина, любовь, жизнь.

Здесь, в финале, сливаются воедино все сюжетные линии фильма. Все, в ком теплится живая человеческая совесть, даже если они жалки и смешны для окружающих, бросаются на борьбу со злом, на защиту красоты. В них живет прекрасная душа Дон-Кихота. Они падают, сраженные, один за другим. Но они сделали этот единственный для них человеческий выбор.

Глубокой болью отзывается в сердце гибель юных, прекрасных героев, разлученных, опозоренных, но не сломленных, не предавших друг друга. И ярким цветом гранатового дерева, ярким пятном вспыхивает из серой земли, из праха, их любовь. Красота преобразует мир. Вечная красота любви.

Замкнутость и разомкнутость художественного времени фильма являются разными гранями отражения в нем свойств реального времени — конечности отдельных явлений в бесконечном движении времени.

Телевизионная программа в силу своей процессуальности, непрерывности развития позволяет раздвигать временные рамки произведения, являющегося ее элементом. Отсюда новые свойства телевизионного фильма по сравнению с кинофильмом — временная длительность, нередко цикличность форм, дискретность (деление фильма на серии, порой очень многочисленные), особая «открытость», своеобразное сочетание завершенности и незавершенности временных конструкций в отдельных сериях, требующих непременного (порой с неопределенным финалом) продолжения.

Так, целых четыре года (естественно, с перерывами) длилась серия эстонского телевидения «Сегодня, 25 лет назад» с автором и ведущим Вальдо Пантом. Это было своеобразное «наложение» исторического времени Великой Отечественной войны на время телепередачи, время зрителей. В четырехлетней передаче были воссозданы все ключевые дни войны, ее основные события. Время каждой новой серии было как бы разомкнуто для зрителей — они присылали на студию материалы из своих архивов, фотографии, письма военных лет, их самих приглашали для участия в передаче. Таким образом словно разрывались границы замкнутого художественного времени цикла фильмов. Историческое время 25-летней давности и время реальное, сиюминутное, зрительское как бы смыкались в едином художественном телевизионном времени.

Предчувствие, предвкушение таких возможностей, которые сегодня дает телевизионная программа цикловому телефильму, мож-



но видеть еще на заре развития экранной системы — в первые годы становления киноискусства. С. Эйзенштейн, размышляя о монументальных исторических сериях, о решении, например, в кино юбилейных тем («1905 год», «Октябрь»), писал о том, что в принципе они мыслимы только серийно. Первоначально фильм «Стачка», задуманный им как семисерийный, назывался «От подполья к диктатуре». Условная тема серий была — «техника борьбы за революцию». Экранная длительность сериала должна была позволить развернуть на экране подробный рассказ об агитационной литературе, работе охранки, шпиках, черном кабинете (1-я серия), подполье (2-я серия), маевках (3-я серия), 1905 годе как завершении первого этана русской революции (4-я серия), стачке (5-я серия), тюрьмах, бунтах, побегах (6-я серия), Великом Октябре (7-я серия). Намечалось вложить в эти серии громадный бытовой и идейный материал 25 лет русской революции. Эйзенштейн писал о несбыточности задуманного в ту экранную пору, о вынужденном сжатии материала под давлением во много атмосфер. Более того, и рассказ о 1905 годе позднее также был задуман как десятисерийная эпопея, в которую должен был войти и показ войны с Японией, и 9-е января, и крестьянские волнения, и всеобщая забастовка, и разгул реакции, и Красная Пресня. Сценаристка Н. Агаджанова-Шутко «сценаризовала» эпоху на основе своего личного знания недавних исторических событий. Фильм «Броненосец „Потемкин"», вышедший к 20-летию революции 1905 года и ставший «лучшим фильмом всех времен и народов», явился, по словам Эйзенштейна, «фрагментом великой эпохи» — он представлял весь 1905 год. Такой же гигантский исторический материал должен был войти и в фильм С. Эйзенштейна «Октябрь» — этапы революции от свержения монархии до конца гражданской войны. Неумолимое время работы над фильмом, как писал впоследствии Эйзенштейн, гильотинировало, сжало и аннулировало вещи, которые лишними назвать никак нельзя было. Все эти картины С. Эйзенштейна — «Стачка», «Броненосец „Потемкин"», «Октябрь» — вошли в классику советского кино, и некоторые фрагменты из них сегодня даже используются в качестве документальных материалов об исторических событиях, настолько художественно выразительно и правдиво воссоздана в них история.

Вместе с тем только в 70—80-х годах развитие телевидения позволило на практике реализовать мечту С. Эйзенштейна о художественном воссоздании длительных, крупных исторических событий в их временной протяженности, в их эпическом развороте. Появились такие документальные эпопеи, как 50-серийная «Летопись полувека», 60-серийная «Наша биография», такой серьезный и об-

Разомкнутое в бесконечность художественное время фильма — это время вечных мировых вопросов, преломившихся в сюжетах трагедий, притч, легенд.
«Древо желания»

разный искусствоведческий рассказ о нашем прекрасном музее, как 24-серийный фильм «Эрмитаж». Да и 20-серийная эпопея «Великая Отечественная» свою подлинно массовую аудиторию обрела на телевизионном экране (после показа ее на экранах кинотеатров, где многие зрители просмотрели те или иные серии).

НЕОБРАТИМОСТЬ И ОБРАТИМОСТЬ ВРЕМЕНИ

Реальное время необратимо, т. е. невозвратно, оно движется всегда только в одном направлении — от прошлого через настоящее к будущему. Жизнь же человеческого сознания многослойна: она хранит память о прошедших событиях, устремляется мыслью в будущее. История цивилизации — это в определенной степени история накопления и приумножения и материальных и духовных ценностей, включающих и ценности художественной культуры. Культура человечества является своеобразным противостоянием времени, материализацией его вершинных достижений, плодов человеческого гения. Поэтому в определенной степени можно сказать, что время как бы обратимо, прошлое продолжает жить в настоящем как его часть, как его источник и неотъемлемое составляющее.

Экранное время играет огромную роль в этом процессе преемственности и передачи культуры от поколения к поколению, в про-



цессе фиксации настоящего, которое становится для будущих поколений запечатленным прошлым. Это — своеобразная летопись времени. «Летопись полувека» — так называется многосерийный документальный телевизионный фильм. «Летопись» — название объединения документальных фильмов на «Беларусьфильме». Запечатленное время, которое становится вечным свидетельством уже отошедшей эпохи,— это важнейшее свойство экрана.

Поэтому можно в целом сказать, что экранное время противостоит необратимости реального времени, запечатлевая его, удерживая в памяти человечества, фиксируя технически и делая таким образом «обратимым».

Стремление преодолеть необратимость времени, вернуть прошедшее, удержать его, сделать вновь реальным, сиюминутным свойственно человеческому сознанию издавна. Может быть, отсюда легенды о «живой и мертвой воде», оживляющей богатыря, сказки, фольклорные баллады и легенды о воскрешении героя. В древнерусской живописи мы видим произведения, где прошлое, настоящее и будущее как бы сосуществуют, мы их воспринимаем одновременно.

Кино позволило возвратить прошлое не только самим фактом технической фиксации изображения, но и возможностью «обратной съемки» (пленка движется в аппарате при проекции в обратном направлении). Время действительно в буквальном смысле движется при этом «вспять». Нередко такой прием используется в комедиях для придания гротесковости, юмористичности ситуации (в ранних комических герои убегают задом наперед, вещи не падают со стола, а взлетают на него и т. д.). Порой такой прием используется с более серьезной целью, для выражения обобщенного понятия. Так, в фильме С. Эйзенштейна «Октябрь» реставрация монархии была показана путем изображения памятника царю, который из распавшихся и низвергнутых частей вновь собирался в единое целое.

Однако «обратная съемка» — это только частный и сравнительно редкий случай экранной «обратимости» времени. Гораздо чаще мы видим на экране художественный образ возвращенного прошедшего времени, данного через восприятие кого-либо из героев. Следует подчеркнуть, что у экранного времени особое свойство по сравнению, например, с художественным временем литературы, где есть развитые языковые формы настоящего, прошедшего и будущего времени, существуют изъяснительное и сослагательное наклонения. Если в литературном произведении речь идет о прошедшем,

В художественном времени фильмов поэтического направления нередко преодолевается реальная необратимость времени. Мы видим «возвращенное прошлое», отраженное в сознании героев.
«Человек уходит за птицами»

автор употребляет соответствующие глаголы и читатель понимает, о каком времени говорится. На экране действие всегда происходит для зрителя как бы в условном «реальном» времени. Ведь на экране — события, происходящие «в данный момент» (т. е. в момент проекции картины и восприятия ее).

Художественное освоение реального времени, создание художественного образа в самый момент протекания события — давняя мечта человечества. В фольклоре есть формы творчества в самый момент реального свершения события — это обряд солнцеворота, сбора урожая, свадьбы, похорон. «Настоящее время обрядового ритуала относилось к художественному настоящему времени,— пишет исследователь древнерусской литературы Д. С. Лихачев.— Событие, оформлявшееся обрядом (похороны, свадьба, празднество и т. д.), происходило и на самом деле в настоящем времени — сейчас, тут: зрители были его участниками. Поэтому настоящее время обрядового представления воспринималось участниками обряда как настоящее действительное, а не художественное» [22].

Из всех техногенных искусств только одно телевидение делает возможным создание художественного образа события в момент протекания реального события и одновременно с его восприятием аудиторией. Размышляя о значении этого явления, С. Эйзенштейн пророчески писал еще на самой заре развития телевидения:

«И вот перед нами как реальность стоит живая жизнь в чуде телевидения, уже готовая взорвать еще не до конца освоенное и осознанное опытом немого и звукового кинематографа...

Произойдет поразительный стык двух крайностей.

И первое звено в цепи развивающихся форм лицедейства — актер-лицедей, в непосредственности переживания передающий зрителю содержание своих мыслей и чувств, протянет руку носителю высших форм будущего лицедейства — киномагу телевидения, который, быстрый, как бросок глаза или вспышка мысли, будет, жонглируя размерами объективов и точками кинокамер, прямо и непосредственно пересылать миллионам слушателей и зрителей свою художественную интерпретацию события в неповторимый момент самого свершения его, в момент первой и бесконечно волнующей встречи с ним» [23].

ОДНОКРАТНОСТЬ И МНОГОКРАТНОСТЬ ВРЕМЕНИ

«Однократность бытия» — это свойство реального времени, особенность, также запечатленная в кинематографическом времени и вместе с тем преодолеваемая в его художественном образе. В природе наряду с однократностью существования различных форм материальных объектов есть и многократные формы: однократно, например, бытие конкретного биологического существа, но оно многократно воспроизводится на уровне популяции, вида. В искусстве

[22] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы.— М., 1979, с. 285—286.
[23] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т., т. 2, с. 30.

формы однократности и многократности развиваются с развитием различных его видов. В фольклоре развитие и бытование текста основано на его многократном воспроизведении с большой долей исполнительской импровизации. В принципе традиционные искусства, функционирование текстов которых осуществляется во временной протяженности (фольклор, театр, музыка), существуют в условиях многократного вариативного воспроизведения текстов. Исполнительское искусство при этом представляет собой сочетание стабильности в воспроизведении многократно уже исполнявшегося текста и вариативности, идущей от личности исполнителя.

В кино многократность проявляется в иной форме. Зафиксированный единожды текст не допускает вариаций при его воспроизведении, но сам он многократно воспроизводится перед все новыми аудиториями. Понятие многократности здесь уже относится не к исполнительскому искусству, а к художественному времени фильма, преодолевающему в своей структуре однократность реального времени. В фильме существуют моменты дублирования, умножения, повторения однотипных или сходных ситуаций, временных возвращений, вариаций. Это — система лейтмотивов произведения, составляющих его опору, основу его структуры. На этом основан ритм фильма.

Интересную теорию «дистанционного монтажа» разработал армянский режиссер, мастер поэтического кино Артур Пелешян. Используя возможности дискретного, прерывистого художественного времени, он стремится в своих фильмах дать обобщенный поэтический образ исторического времени. В самом названии его картины «Мы» ощущается стремление выразить «сознание человека, чувствующего себя частицей своей нации, своего народа, всего человечества». Для достижения этой цели автор применил своеобразную «расстыковку» кадров — два или более опорных кадра, несущих важную смысловую нагрузку, разъединяются, многократно повторяются. Они взаимодействуют друг с другом через посредство множества находящихся между ними звеньев. «При этом,— пишет А. Пелешян,— достигается гораздо более сильное выражение смысла, чем при непосредственном склеивании. Повышается диапазон выразительности, и в колоссальной степени возрастает емкость той информации, которую способен нести фильм. Такой монтаж я называю дистанционным»[24].

Таким опорным элементом стал в фильме «Мы» Пелешяна кадр лица армянской девочки. Он включается в фильм в начале, середине и конце, сопровождаемый симфоническим аккордом. Обобщающий образный смысл его очень велик — это как бы лицо народа, взирающего на свою историю. С каждым новым появлением этот кадр воспринимается все более углубленно, приобретает качественно новый смысл. Влияя на расстоянии на все эпизоды, находящиеся между этими опорными кадрами, сами опорные моменты фильма становятся эмоциональным образом фильма. В результате

[24] Вопр. киноискусства, 1974, № 15, с. 302.

возникает «монтаж контекстов». Как доказывает А. Пелешян, дистанционный монтаж придает структуре фильма не форму привычной монтажной «цепи» или совокупности «цепей», а как бы круговую, шарообразную вращающуюся конфигурацию. Опорные участки выполняют «ядерную функцию», образуя большие круги, вовлекающие во вращение все остальные элементы фильма. Дискретное время этих ключевых кадров выражает благодаря своей многократности, повторяемости идейную концепцию авторов, словно включающихся в целостное художественное время фильма.

В сюжетном времени фильма преодолевается однократность реального времени — прошедшее живет в сознании героев как настоящее, повторяется, вновь воспроизводится, становится многократным. Субъективное, относящееся к внутреннему миру героя и автора, становится объективным, визуальным, наглядным, повторяется многократно. Художник творит в кино свой образный мир, выбирая и повторяя моменты прошлого для их глубинного осмысления.

РАВНОМЕРНОСТЬ И НЕРАВНОМЕРНОСТЬ ВРЕМЕНИ

Реальное время движется равномерно (мы, естественно, говорим об этом, не касаясь теории относительности и понятий о разных формах движения времени в различных временных координатах). Эффективнейшим способом эмоционального воздействия на зрителя



является художественное изменение этой равномерности, т. е. различного рода манипуляции с размеренностью времени, сгущение, ускорение или, наоборот, растягивание, замедление, а то и вовсе остановка, прекращение движения.

Этому технически способствуют возможности манипуляций с самим материальным носителем изображения — пленкой. При проекции зритель видит движущееся в обычном темпе изображение, если при этом за одну секунду сменяется 24 кадра (т. е. 24 статичных киноизображения). Если же этих кадров, например, 16, то движение становится лихорадочным, поспешным (так были сняты первые фильмы, и это сегодня вызывает комический эффект). Если же, наоборот, этих кадров, скажем, 32, мы видим на экране как бы замедленное, плавное движение, и это вызывает ощущение поэтичности, значительности происходящего, порой его эпичности, монументальности. Время, текущее медленнее,— это как бы образ лироэпический. Время ускоренное, торопящееся, лихорадочное — это нередко образ комедийный, сатирический. Но, разумеется, такое деление вовсе не обязательно и могут быть совсем иные художественные решения.

В. Пудовкин посвятил специальную статью «Время крупным планом» исследованию возможностей таких временных построений, при которых внимание зрителей фиксируется на особом явлении — крупном плане времени. Пудовкин вспоминает одно из заседаний в Московском Дворце труда. На улице шел сильный летний дождь. Сквозь открытое в сад окно режиссер видел крупные, блестящие, переливающиеся капли дождя. Ударяясь о камень, они подскакивали прозрачным дрожащим веером. Проходя позже по саду, Пудовкин увидел человека, косившего траву. Мокрое лезвие косы, взлетая вверх, на мгновение вспыхивало острым ослепительным пламенем в солнечном свете. «Коса погружалась в высокую влажную траву, и она, подрезанная, медленно ложилась на землю непередаваемым гибким движением. Светящиеся на сквозном солнце капли воды дрожали на кончиках острых, изогнутых листьев, скатывались и падали»[25]. Пудовкин пишет, что его охватило ощущение великолепия зрелища — он никогда не видел такой замечательной мокрой травы, таких медленно скатывающихся по желобкам листьев капель, падающих стеблей.

Это зрелище поразило режиссера и было позже осмыслено им

[25] *Пудовкин В.* Избр. статьи.— М., 1955, с. 99.

Реальная однократность времени преодолевается в художественном времени моментами повторения одних и тех же или сходных ситуаций. Образ «тараканьих бегов» белой эмиграции становится лейтмотивом фильма «Бег».
«Бег»

как крупный план времени. Все виденные ранее на экране сцены движения показались ему сухими и невыразительными. Он начал экспериментировать с цайт-лупой, позволяющей в любой степени замедлять и ускорять движение. «Почему не выдвинуть на мгновение какую-либо деталь движения, замедлив ее на экране и сделав ее, таким образом, особенно выпуклой и невиданно ясной?» — пишет Пудовкин [26]. И далее: «Нужно уметь использовать все возможные скорости, от самой большой, дающей чрезвычайную медленность движения на экране, и до самой малой, дающей на экране невероятную быстроту» [27]. Цайт-лупа не искажает действительного процесса, а показывает его более углубленно. Длительные процессы, снятые с различной скоростью, приобретают своеобразный ритм, «им придается живое биение оценивающей, отбирающей и усваивающей мысли» [28].

Изобразительные возможности кинокамеры в ее «манипуляциях» со временем определяются кинетическими и динамическими приемами съемок.

Кинетические приемы съемок определяются скоростью движения пленки в аппарате. Съемка бывает нормальная, покадровая, замедленная, ускоренная, обратная. Каждая из этих съемок дает художнику возможность по-разному представить время — сгустить или разрядить его, заставить лететь стремительно или вовсе остановиться. Так, С. Юткевич, готовя в 1981 году к новому выпуску на экран фильм «Барышня и хулиган», где в свое время снялся в роли хулигана В. В. Маяковский, словно замедлил «течение экранного времени» в тех кадрах, где на экране Маяковский. Мы смогли вглядеться в лицо поэта, гордость русской поэзии, уловить его неповторимую гордо-страдальческую мимику, пластику движений этого рослого красавца. В результате весь фильм движется как-то торопливо и не очень серьезно с точки зрения современного зрителя, а при появлении Поэта (именно так, документально мы воспринимаем экранный образ Маяковского) экранное время словно замирает, сливается с нашим настоящим.

В документальном белорусском фильме «А кукушка куковала» (режиссер В. Дашук) старая архивная хроника (свадьба полесских крестьян — «полешуков») тоже словно замедлила свой бег. Приостановленное, в цайт-лупу рассмотренное время свадебного обряда проявило неожиданно свой плавно-поэтичный ритм, слившись с поэтическими строчками Я. Купалы (ему и посвящен этот фильм) «А хто там дае у агромністай такой грамадзе? Беларусы!».

Динамические приемы съемки связаны с особыми видами движения камеры в руках оператора — съемки могут вестись с операторского транспорта, с его наземных, воздушных и водных видов, а то и прямо «ручной камерой» — с рук оператора. Эти разнообразные типы движения камеры придают различную динамику течению

[26] *Пудовкин В.* Избр. статьи, с. 100.
[27] Там же, с. 101.
[28] Там же, с. 102.

экранного времени. В фильме В. Турова «Люди на болоте» камера Д. Зайцева, словно медленно парящая над разливами бесконечных и привольных полесских рек, рождает ощущение приволья и тихой, глубокой радости от соприкосновения с родной природой. А вот другой пример аэросъемок — кадры из архивной немецкой хроники: немецкий летчик в первые дни войны снимает сквозь смотровую щель самолета летящие вниз бомбы, разрывы на далекой земле, маленькие (сверху) тела убитых. Здесь уже время не плавно простирается в эпической неге, а буквально горит, летит по секундам, «корчится в предсмертной муке». Как видим, сам по себе прием может служить созданию различного образа кинематографического времени.

Реальное время непрерывно. В кино монтаж предполагает дискретность, прерывность времени и соответственно изменение скорости его течения. Сами «ножницы» стали в кино своеобразным символом «резаного», дискретного времени. Разумеется, так было не всегда. Первые фильмы снимались цельно, «одним куском», с одной точки — в аппарат заряжалась пленка и съемка длилась, пока не кончалась пленка в кассете. Художественное время было слепком реального его течения. Позже обнаружилось, что техническая необходимость склеивать разные отрезки пленки может стать источником эстетического освоения запечатленного времени. Современный фильм представляет собой множество дискретных, разновременных, разных по ритму моментов, соединенных в процессе монтажа.

«Точность во времени — это производная от точности в творчестве»,— писал С. Эйзенштейн[29]. Описывая принципы своей работы с композитором С. Прокофьевым, он выделял главное, что объединяет творчество режиссера и композитора. Оказалось, что необходимая в музыке повторяемость выразительной группы сочетаний также проходит и в ритмических и монтажных группах изображений. Тот, кто творит первым (иногда это может быть режиссер, иногда композитор, но чаще все же режиссер), сочиняет ритмический ход сцены. Эйзенштейн вспоминал, как захватывал его этот особый ритм, эта мелодия той или иной сцены в момент творчества: в те дни, когда он монтировал в фильме «Броненосец „Потемкин"» одесские туманы, «траур по Вакулинчуку», он и дома все делал в поникшем ритме; когда же монтировалась одесская лестница, все летело кубарем, ритм поведения и даже походка были чеканными, резкими, отрывистыми.

Зритель всегда психологически точно ощущает равномерность или неравномерность течения художественного времени картины. Фильм как бы дышит вместе со зрительным залом, экранное время пульсирует, живет. Так, фильм С. и Г. Васильевых «Чапаев» начинается в бурном, стремительном ритме — из-за бугра, прямо на аппарат вылетает тройка... Навстречу бежит толпа. Выпрямился во весь рост человек в пролетке: «Стой! Куда!» Это — Чапаев. Ритм

[29] *Эйзенштейн С. М.* Избр. статьи, с. 129.

уже задан. Это первая ячейка фильма, как бы выразившая в миниатюре его будущий драматический конфликт. «Да, Васильевы — настоящие художники! Да, их картина будет жить как великая и вечно живая народная эпопея!» — писал М. Горький. И далее: «От гордости за народ дух захватывает!»

Вот следуют сцена за сценой в этой многократно виденной, всенародно любимой картине. Спокойный внешне ритм рисунка сцены — где должен быть в бою командир? Полный скрытого динамизма, но внешне замедленный ритм сцены в штабном вагоне полковника Бороздина. Плывет торжественная мелодия бетховенской Лунной сонаты,— а денщик Потапов рыдает — запороли брата. Вот еще более медленная по ритму и напряженная внутренне сцена ночью — Петька с пристрастием задает вопросы Чапаеву, смог ли бы он командовать армией... в мировом масштабе. И вот одна из кульминаций — каппелевская атака. Ее мерный ритм определяется сухим треском барабанов, чеканным маршем белогвардейских офицеров, которых словно пули не берут — они смыкают ряды и мерно отсчитывают шаг под дробь барабанов. Пауза, тревожное ожидание. Замерла Анка у пулемета. И вдруг треск ее пулемета. И бешеным карьером хлынула навстречу белогвардейцам конница Чапаева! Историческое время, время побед Красной Армии, легендарное время гражданской войны здесь воплощено в художественной форме свежо и гармонично. Пульсация ритма фильма держит зрителя



в постоянном напряжении — слушает ли он задумчивую песню Чапаева «Ты не вейся, черный ворон» или с замирающим сердцем следит, как тонет в реке смертельно раненный Чапаев. Художественное воздействие фильма, как известно, было настолько сильным, что зрители отказывались верить в смерть Чапаева — вопреки исторической реальности они хотели видеть экранного Чапаева живым, бессмертным, как легендарного героя народных сказаний.

Равномерность и неравномерность художественного времени — сильнейшее средство эстетического воздействия. Оно программирует эмоциональную «кардиограмму» восприятия, зрительский отзвук экранному герою, его судьбе.

Остановка во времени — стоп-кадр — придает особую значительность изображению. Время как бы останавливается, авторы приглашают нас пристальнее вглядеться в изображение. Здесь кино на какие-то мгновения становится фотографией, обретает родство с живописным полотном. Мы словно выключаемся из тока времени и погружаемся в глубинное созерцание. Кадр приобретает особую глубину и значительность. Так, в фильме В. Рубинчика «Венок сонетов», рассказывающем о военном детстве мальчишек, главы повествования (экранные «сонеты») завершаются стоп-кадрами: школа в полуразрушенном доме, мальчишка у только что поставленного среди развалин памятника Пушкину, крестьянская семья с коровой, запряженной вместо лошади... В финале картины юного героя убивают в самом конце войны, на немецкой земле, на берегу моря. В его предсмертном сознании стремительно мелькают вновь все эти кадры. Мы понимаем — это стремительно прокручивается лента жизни. Душа каждого человека неповторима. И с каждым умирает его духовный мир, все, что запечатлено в его сознании. Все, что он помнил, любил. Оборван, не дописан «венок сонетов». Венок жизни.

Таким образом, художественное время фильма всегда должно быть целостным, органичным. Воспринимая фильм, его живое движение пластических, звуковых и музыкальных образов, зритель как бы проделывает зеркально путь, пройденный художником в процессе творчества: из множества временных, дискретных моментов запечатленного действия он составляет себе целостное представление о мире, созданном на экране, в его цельности и художественной завершенности. Дискретность отдельных временных отрезков, позволяющая выразить всю многослойность авторского мышления,— это способ создать сложную целостность во всем противоборстве и конфликтности различных тем фильма, различных его сюжетных линий.

Художественное время фильма пульсирует, дышит, движется неравномерно — то крайне замедленно, то стремительно. Время «живет» вместе с героями.

«Несколько дней из жизни И. И. Обломова»

Время демонстрации фильма (т. е. время его экранной длительности), разумеется, ограничено, т. е. конечно, но художественное время фильма может выразить различные авторские концепции времени — оно может быть замкнутым, закрытым в себе, и условно разомкнутым, как бы прорывающимся в реальное зрительское время. Это связано с жанром картины, задачами, которые ставит перед собой автор.

В отличие от реального, необратимого времени художественное время может быть обратимым. Это связано с тем, что кино «научилось» не только запечатлевать события, но и передавать внутренний мир человека. Прошлое, настоящее, будущее совмещаются в сознании человека, сложно переплетаются в нем. Экранное время передает этот поток сознания, эмоций в сложных, развитых формах художественного времени.

Художественное время фильма является своеобразным силовым полем, которое притягивает и накладывает друг на друга время автора, героя и зрителя. Эти три временных измерения как бы искривляются, пересекаются во взаимных потоках излучений. Сюжетное время вбирает в себя авторское время (или время рассказчика, представителя от автора), время героев и время предполагаемого (или реального) зрителя. Это создает стереоскопичность, объемность художественной временной структуры.

Однократность, неповторимость реального течения времени, однонаправленность его хода «снимается» в художественном времени возможностью многократных временных повторов. Звукопластические мотивы как знак запечатленного времени, повторяясь в фильме, создают его ритмический рисунок, его мелодию, а в конечном счете организуют его образную структуру, его композицию.

Равномерность реального хода времени «опровергается» в художественном времени картины различными изменениями скорости его движения — замедлением и ускорением, растяжением и сжатием, психологической «остановкой». Все это — средства выразить субъективное восприятие времени, его человеческое «присвоение» и освоение.

Эти и другие авторские способы художественно манипулировать со временем служат в кино выражению авторской идеи в чувственной зрительно-звуковой, пластической и музыкально-шумовой форме. Кино родилось как способ, попытка технически запечатлеть время («мумифицировать» его), оживить в движении застывшее мгновение. С течением времени сама техническая возможность резать и склеивать куски пленки (материальный носитель информации) позволила художникам развить кинематографический монтаж в авторскую концепцию действительности.

Современный зритель с богатым воображением и эстетической подготовкой умеет при восприятии фильма прочитать в движении его целостного художественного времени все богатство авторского замысла, всю многосложность архитектоники картины. Талантливые произведения экрана с развитой временной структурой сюжета доставляют зрителю наслаждение, как высокая литература, клас-

сическая музыка, прекрасные произведения изобразительного искусства. Техническая запечатленность времени, механический способ его фиксации на пленку здесь не препятствие для эстетического переживания зрителя (как думали некогда, говоря о «механичности», «фотографичности» кино). Напротив, техногенное искусство — кино, вошедшее в семью техногенных искусств, куда входят еще фотография, радио, телевидение, создало как раз благодаря своей «механической», «технической» природе новые формы художественного времени. Сейчас идет все новое освоение художественных форм времени посредством семьи техногенных искусств.

Фотография — это запечатленное мгновение и дискретное, статичное, «оправленное» в рамку кадра пространство.

Кино — это запечатленный временной процесс, движение временных отрезков и пространственных форм в рамке кадра, объединенных в целостность художественного времени фильма.

Радио — это реальное время трансляции, позволяющее художественно осваивать и интерпретировать звуковой образ события в самый момент его свершения. Кроме того, радио — это целостность и нескончаемая длительность программы, что дает возможность для длительных и цикличных форм повествования.

Телевидение — это синтез возможностей фотографии, кино и радио. Телевизионное художественное время существует в двух его ответвлениях — в фиксированной форме, допускающей все образные манипуляции, доступные кинофильму, и в трансляционной форме, позволяющей художественную интерпретацию события в неповторимо волнующий момент встречи с ним. Первая форма времени — фиксированная — идет от кино, но она трансформируется под влиянием реального времени трансляции в художественную имитацию форм реального времени (отсюда, например, различного рода телевизионные повествователи, рассказчики, ведущие, комментаторы в телефильмах, спектаклях и передачах). Кроме того, фиксированная форма телевизионного художественного времени обрела в контексте телевизионной программы временную протяженность, длительность, цикличность, серийность, дискретность, что расширило и обогатило ее возможности. Ведь временная длительность фильма — сильнейший структурообразующий фактор, особый способ организации художественного времени картины. Вторая форма времени — трансляционная — идет от радио, но обогащается синтезом с пластикой экрана. Она еще ждет своего подлинного художественного освоения, и надо надеяться, на этом пути у художественного телевидения настоящие творческие открытия еще впереди. Должны явиться новые художники, мастера телевизионной импровизации (строго подготовленной и продуманной), способные творить на глазах у миллионов, в реальном токе времени, создавая особое, художественное время в прямом наложении на него, в образном его претворении.

Все эти виды художественных манипуляций со временем (целостность и членимость, непрерывность и дискретность, конечность и бесконечность, обратимость и необратимость, однократность и

многократность, равномерность и неравномерность), как и способы создания художественного экранного времени (в фиксированной и трансляционной форме), служат более глубокому постижению реальности, выявлению закономерностей поступательного движения исторического процесса. В художественном времени фильма всегда в прямой или опосредованной форме воспроизводится и преломляется реальное историческое время, отображенное сквозь призму авторской концепции, образного авторского мировосприятия. История и склад души художника здесь сливаются в неразрывное целое, и зритель становится третьим составляющим этого сплава. Ему адресован этот экранный рассказ «о времени и о себе», для него экран запечатлевает время истории в его доподлинной фактурности и объективности и в его авторской уникальности художественного видения. Время — художник — фильм — зритель — время — это разомкнутая, вечно развивающаяся спираль движения, рождающая все новые формы запечатленного экраном времени истории.

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО



Виды и свойства кинематографического пространства
Пространство и жанр

Чем характеризуется кинематографическое пространство, в чем заключается его специфика?

Кинематографическое пространство отличается относительностью. Оно ограничивается возможностями съемочной аппаратуры и средств ее доставки. Например, сейчас еще недоступны съемки не только за пределами солнечной системы, но и большинства объектов этой системы. Пространство ограничено и углом зрения объектива. Поскольку кинематографическое пространство — это также субъективный образ объективного мира, объектив киноаппарата имитирует функции человеческого глаза. Системы, ориентированные на иные способы восприятия, имели бы другие характеристики.

Кинематографическое пространство всегда является изображением. Следовательно, здесь мы имеем дело не с самим пространством, а с его отражением. Отраженное пространство по своему происхождению в зависимости от фотографируемого объекта может быть реальным и искусственным. Реальное пространство существует независимо от сознания съемочного коллектива и только фиксируется киноаппаратом, искусственное создается специально для съемок. Искусственное пространство может быть реальным расположением предметов (например, специально построенные декорации) и техническим, созданным в результате самого процесса съемок. Известно, что уже для полнометражного фильма «Оборона Севастополя» (1911), первого русского полнометражного документального фильма, эпизод затопления парусного флота у входа в. севастопольскую бухту был снят при помощи потопления игрушечного корабля «Три святителя» на Москве-реке. Режиссер П. Чардынин «расстрелял» «флагман флота» камнями.

ВИДЫ И СВОЙСТВА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Пространство обладает количественными и качественными свойствами, субъективностью и объективностью, образностью, метафоричностью, замкнутостью и разомкнутостью.

Количественные измерения пространства — его протяженность и объемность. *Протяженность* пространства измеряется расположением предметов по горизонтали или в глубину кадра. *Объемность*

пространства зависит от количества предметов или масштабов одного предмета, занимающих всю площадь кадра. Таковы, например, кадры митингов, где все пространство кадра занято изображениями человеческих лиц. Как правило, широкое или объемное пространство — это также эпическое, историческое или фантастическое пространство. Подробнее рассмотрим эти характеристики пространства в связи с проблемой жанра. Здесь укажем только, что в изображении пространства проявляется всеобщий закон: количество переходит в качество. Безбрежность и грандиозность пространства эмоционально связывается с представлением о возвышенном; камерное пространство предполагает эмоциональную углубленность и лиричность, тяготеет к ассоциациям с прекрасным и т. д.

В зависимости от объективности снимаемого пространства изображенное пространство обладает *исторической* или *образной достоверностью*. Историческая достоверность свойственна документальному кино, правдивому изображению подлинных событий; только образная достоверность — некоторым мультипликационным фильмам.

Образная достоверность в изображении пространства не обязательно тождественна художественности. Если изображение совпадает с выражением, имеет место достоверно образное решение, иначе говоря, изображение соответствует действительности.



Художественно-образное качество изображения предполагает преобладание выражения над изображением. Сохраняя свое первоначальное элементарное эмпирическое содержание, изображенное пространство само становится лишь формой по отношению к проявляющемуся через него новому содержанию. В фильме «Калина красная» В. Шукшина (художник И. Новодережкин, оператор А. Заболоцкий) в поисках «праздника души» Егор Прокудин попадает в подвал-малину, банкетный зал, дом Байкаловых, дом матери. Два первых *эпизода были сняты в* декорациях, последний — в подлинном крестьянском доме. Ни прибежище для запретных радостей, ни домовитый уют Байкаловых, ни сиротливая обреченность дома матери не успокоили души Егора. Пространство как бы выталкивало его из себя. Это были не просто интерьеры, не просто декорации. Это было пространство судьбы. Только пролески и рощи, только сама земля принимала Егора.

Художественная образность пространства не возникает сама по себе, а проявляется в соотношении жизни среды и человеческого духа. Пространство тоже как будто обретает духовность, оказывается созвучным или диссонирующим по отношению ко внутреннему миру человека. Духовно содержательное пространство возникает в результате «монтажа» эстетической выразительности пространства с процессами внутренней жизни человека. Изображение пространства в тех эпизодах из «Калины красной», о которых только что шла речь, могло быть прочитано иначе, если бы в той же среде действовал иной персонаж, хотя содержание самого изображения оставалось бы неизменным.

Эстетическое содержание образа пространства изменяется от его трактовки. По этому принципу можно различать прозаическое и поэтическое пространство. *Прозаический* принцип изображения, как правило, исключает деформацию пространственных отношений, явлений действительности, обязывает придерживаться в изображении привычных пространственных представлений. Наоборот, *поэтическое* отношение к формированию кинематографического пространства предполагает усиление каких-то его признаков за счет ретуши других или даже сознательное искажение традиционных образных представлений. Так, в первой части фильма «Романс о влюбленных» оператор Л. Пааташвили окружает своих героев динамичным пространством — стихии неба, земли, моря приходят в движение, как будто созвучны чувствам, охватившим души героев. Образ радужного, ликующего движения стихий строится на темпераментной трактовке реального пейзажа.

Поэтическое пространство обычно связано с *метафоричностью.* В таком случае главным становится не изображение, а выражение

В образе художественного пространства фильма может быть доподлинно и точно воссоздано реальное историческое пространство той или иной эпохи, среды.
«В начале славных дел»

в образе пространства. В фильме «Спасатель» (режиссер С. Соловьев, оператор П. Лебешев) Ася и учитель Лариков встречаются под деревом с пышной кроной, и изображение дерева становится пространством определенных человеческих отношений, а может быть, древом познания добра и зла, что неизбежно в каждой человеческой судьбе.

Метафоричность пространства различна. За внешней фактурой могут быть скрыты человеческие отношения или иные по сравнению с изображенными явления жизни. В американском фильме «Пылающий ад» образ громадного охваченного огнем здания вызывает ассоциации с иными стихиями и катастрофами, угрожающими человеку. Ужасающими стихиями могут быть представлены море, космос, небо, хотя, конечно, ни небо, ни море, ни космос сами по себе ни дружественного, ни враждебного отношения к человеку и человечеству проявлять не могут.

Гораздо более распространены антропоморфические метафоры, когда под различными явлениями действительности подразумеваются человеческие отношения. В фильме «Охота на лис» (режиссер В. Абдрашитов, оператор Ю. Невский) лес, по которому бежит Виктор с антенной в руках во время спортивного состязания, является вместе с тем и пространством жизни, где всегда важно услышать и, главное, правильно понять сигналы, идущие от другого человека, может быть, «позывные совести».

Кроме географического пространства, художественно-образным материалом могут стать и городские площади, и здания, и интерьеры. Во многих учебниках по кино описана сцена на одесской лестнице из фильма «Броненосец „Потемкин"». Эта реальная часть города Одессы в фильме С. Эйзенштейна превратилась в арену истории, место трагического столкновения прошлого и будущего, уходящего и грядущего миров. Интересное пластическое решение площади в Одессе около театра оперы и балета находим в фильме П. Тодоровского «Любимая женщина механика Гаврилова». Неподалеку находится загс, и здесь героиня фильма ожидает своего нареченного. Площадь становится пространством последней надежды уже изверившейся, отчаявшейся женщины.

Сила образной, метафорической выразительности проявляется в решении интерьеров в фильме «Звездопад» (режиссер И. Таланкин, оператор Г. Рерберг). Полуразрушенные здания с зияющими провалами окон и дверей, обвалившиеся потолки, обшарпанные стены везде окружают героев, они видят мир изнутри руин, и руины отовсюду обступают их. Образ внутренних и внешних руин — один из сильных пластических мотивов картины, используемый настолько интенсивно, что драматургия произведения не везде выдерживает этот напор выразительного изображения.

Метафоричность может быть свойственна и какому-либо ограниченному пространству. В фильме «Броненосец „Потемкин"» матросы, приговоренные к расстрелу, накрыты брезентом. Людей не видно, их тела лишь угадываются под неровностями тяжелой ткани. Брезентом на флоте приговоренных никогда не накрывали,

его подстилали, чтобы кровь не запятнала палубу, но в воображении Эйзенштейна родился образ савана — покрова смерти, и вот брезент в эпизоде восстания оказался трагическим покрывалом.

В фильме Д. Штернберга «Голубой ангел» пространство обладает большой выразительной плотностью или психологической насыщенностью. Помещение варьете, где поет Лола-Лола, разделено на множество комнат, лестниц, переходов, оно своей запутанностью напоминает лабиринт. Режиссер энергично развертывает пространственную метафору, чтобы показать, как его герой, школьный учитель Унрат, запутывается в проявлениях собственных инстинктов, теряет нить разумного поведения и не может для себя найти выход. В этом фильме находим и экспрессивно выраженную метафоричность более ограниченного пространства, в частности верха и низа как его противоположных направлений. Учитель Унрат лезет под стол, и в поле его зрения оказываются ноги Лолы-Лолы (Марлен Дитрих). У зрителя не должно быть сомнений, что учитель действует во власти подсознания. Ученики Унрата, оказавшись в варьете, прячутся от гнева своего наставника в каком-то чулане под полом, куда попадают через люк, вовремя открытый певицей. И когда их головы высовываются из люка, гнев учителя загоняет их обратно. Этот эпизод, по мнению режиссера, вероятно, мог служить хорошей иллюстрацией губительного действия необузданного подсознания и, надо полагать, был кинематографической данью фрейдистской эстетике. Прояснение сознания обезумевшего учителя приводит его в помещение класса, где в течение многих лет наставляет он своих питомцев на путь разума. Он умирает за своим учительским столом, и эта трагическая победа разума над пороком и инстинктами в фильме неотделима от изображения классного помещения, где жизнь всегда была подчинена дисциплине и порядку, основанным на разуме и добродетели. В фильме «Голубой ангел», как видим, налицо сопоставление и один из его видов — контраст пространственных метафор.

Прием сопоставлений широко используется в кино. В «Романсе о влюбленных» полет человеческих чувств неотделим от свободного пространства, угасание чувств или их обыденное проявление обычно связывается с образом ограниченного пространства. В фильме «Неоконченная пьеса для механического пианино» Н. Михалкова герои органично вписываются в интерьеры, жизнь их проходит как бы по кругу, без движения вперед, и когда они оказываются в свободном пространстве, то не находят себе места и нужного направления. Один из них засыпает в карете, а другой хочет, но не может утопиться: в речке оказывается воды по колено. Человек и свободное пространство кажутся разъединенными.

Метафоричность пространства может быть связана с соотношением масштабов изображения и с иными изобразительными приемами. В фильме «Броненосец „Потемкин"» С. Эйзенштейна могучий корпус одинокого революционного корабля зрительно сопоставляется с вырисовывающимися вдали силуэтами судов иду-

щей на усмирение эскадры. Масштаб изображения позволяет почувствовать революционную мощь поднявшихся на борьбу масс и историческое бессилие царского самодержавия. В фильме «Баллада о солдате» Г. Чухрая накренившаяся земная поверхность с движущимся по ней вражеским танком отражает состояние молодого солдата, оказавшегося один на один с беспощадной машиной войны. В фильме «Летят журавли» М. Калатозов и С. Урусевский состояние угасающего сознания Бориса изобразительно выразили образом вращающихся крон деревьев. Такой образ позволяет не только пережить потерю человеческой жизни, но и почувствовать масштабы этой потери — в это трагическое мгновение как будто содрогается сама земля.

Особое место занимает кинематографическое изображение пространства, которое, строго говоря, вообще не существует, а только представляется сознанию героя, например сновидения, воспоминания, мечты. В прошлом режиссеры и операторы различными изобразительными средствами старались специально выделить такие места, чтобы было ясно, где реальное действие, а где событие, происходящее лишь в сознании героя. Для этого использовались наплывы, затемнения, световые и другие средства. Современное кино отказалось *от* подобных тонкостей, кадры сновидений или воспоминаний без всяких переходов монтируются с кадрами основного действия, и зрителей не затрудняют смещения изобразительных пластов, хотя, конечно, многослойность монтажа требует от них внимания и активной работы мысли. Фильм А. Рене «Прошлым летом в Мариенбаде», построенный на одних только воспоминаниях, без прилежных усилий понять невозможно: нужно отчетливо представить себе, что в кадрах реализуется поток человеческого сознания.

Конечно, поток сознания, который проявляется в сновидении, слишком субъективен, к нему трудно предъявлять жесткие требования и находить в нем определенные закономерности. Нет ничего удивительного, что на экране мы видим не истинные, иногда даже собственному рассудку малодоступные видения, а нечто подобное реальному восприятию. Таковы вполне реалистические сновидения Пашки Колокольникова в фильме «Живет такой парень» В. Шукшина, или воспоминания молодого солдата в фильме «Звездопад» И. Таланкина, или некоторые сны Борга в «Земляничной поляне» И. Бергмана. Воспоминания и сновидения — различные явления, ведь воспоминания в прошлом были реальными событиями, а сновидения — поток смутных мыслей, но кинематографистов мало заботят эти нюансы. Гораздо более важным становится тематика сновидений и их индивидуальная выразительность, поиски стиля мышления героя. Думается, ближе всех к истине подошел Ф. Феллини, в фильме которого «Амаркорд» прекрасные картины летней, зимней, осенней, весенней итальянской природы, окружающей юного героя, видятся как ослепительная явь и в подчеркнутой яркости красок, резкости контуров сквозит тревожное опасение за кратковременность явленной герою красоты.

Пространство, которое реально не существует, но образ которого возникает в сознании героя, назовем *субъективным пространством*.

Прием изображения субъективного пространства не получил широкого распространения. Возможно, дело здесь в том, что каждый человек видит мир по-своему, и почти невозможно совместить в картине различающиеся представления об окружающем героев пространстве. Тогда все фильмы следовало бы снимать, как «Расемон» А. Куросавы, в котором каждый герой представляет свою версию событий. По сути дела, любой фильм — это авторский изобразительный монолог, где героев и среду как бы видит со стороны один автор-наблюдатель. Субъективное видение мира пытался освоить С. Урусевский. В фильме «Летят журавли» сливающиеся контуры предметов в глазах бегущей Вероники были субъективным видением пространства. В «Неотправленном письме» Т. Самойлова играла героиню, которая замерзает, и на экране появились кадры с ледяными узорами — мороз коснулся глаз коченеющего человека. В «Беге иноходца» летящий, сверкающий мир просторного пастбища показан как бы с точки зрения лошади. Здесь даже имеет место двойная субъективность — пространство показано так, как оно могло проявиться в сознании «вспоминающей» лошади. Новаторство Урусевского еще ждет глубокого изучения и творческого использования.

Кроме пространства как соразмещения предметов существует и пространство самих предметов, в том числе и живых существ. Пространство предметов и живых существ можно рассматривать с двух точек зрения; во-первых, это собственное пространство предмета и существа, совпадающее с их объемом, соотношением их частей между собой и, во-вторых, это способность предмета или существа быть пространством для других объектов. Например, летящий в небе самолет образует пространство вместе с другими самолетами и одновременно является пространством для летящих в нем пассажиров. Это двойное пространство обыгрывается в американском фильме «Аэропорт» и подражаниях ему. Конфликт строится на возможной опасности воссоединения двух пространств — внутреннего пространства самолета и неба. Такая же ситуация возникает нередко между пространством корабля и моря и т. п.

Пространство живого существа обыгрывается гораздо реже, главным образом в жанрах кинофантастики. В американском фильме «Кинг-Конг» гигантская обезьяна представляет собой настоящее движущееся пространство, ведь девушка, героиня этого фильма, помещается на ладони чудовища и оказывается по своим размерам не больше пальца поднимающей ее обезьяньей руки. Однако авторов мало привлекает перспектива *обыграть* пространство колоссального тела, и они довольствуются эффектами, связанными с необычной мощью чудища, шагающего по горам и соизмеримого с небоскребами. Более тонко при помощи специальных

съемок воссоздаются комические ситуации в фильмах о Гулливере, попадающем к лилипутам и гигантским людям.

В фильмах, подобных «Кинг-Конгу», «Челюстям», зритель в сущности встречается с фантастическим пространством, которое образуется телами якобы живых существ. Обладает ли сходным, хотя бы и более скромным, пространственным бытием тело человека, его лицо? Ни изображение тела человека, ни изображение его лица не воспринимаются как пространство. Опыт убеждает нас рассматривать человека как предмет, движущийся в пространстве и действующий в нем. Очевидно также, что размеры человеческого тела оказываются незначительными, во всяком случае уступающими масштабам окружающей среды, пейзажа или интерьеров. Чаще всего человек становится мерилом пространства, а оно само — объектом измерения.

Особый случай представляют собой крупные планы — изображение лица человека или, предположим, только его глаз. Можно ли не считать пространством то, что занимает всю площадь экрана? По этому поводу тонкие соображения высказал Б. Балаш. Он заметил, что крупное изображение предмета или части не изолирует совершенно ни предмет, ни, скажем, лицо от пространства, в котором мы видели предмет или человека в предыдущих кадрах [1].

[1] *Балаш Б.* Кино.— М., 1968, с. 78—79.



Таким образом, крупный план как бы окружен невидимым непосредственно, но легко воссоздаваемым посредством зрительной памяти уже воспринятым ранее пространством. Пространственные связи изображения лица, портрета человека, по мысли Б. Балаша, оказываются излишними: «Значение того факта, что мы видим части лица *одну возле другой,* в пространстве, что глаза находятся наверху, уши сбоку, а рот внизу, утрачивалось по мере того, как мы стали видеть не фигуры из плоти и крови, а *выражение,* то есть чувство, настроение, намерение, мысль. Следовательно, мы видим своими глазами нечто не имеющее пространственного измерения» [2].

Однако такое категорическое отрицание связи между выражением лица и пространственными отношениями не является столь очевидным, как это представлялось известному венгерскому теоретику. Крупный план — сложный феномен психологических и пространственных связей. Он соотнесен с общим пространством действия (средой), пространством человеческого тела и изображением лица как части этого тела. Кроме того, крупный план — метафора по отношению к реальным пропорциям человеческого тела, ведь увеличивается изображение лица, а все тело как бы пребывает в неизменном пространственном состоянии. Поскольку у зрителя остается мысленное представление о среде и человеческом теле в пропорции естественных отношений, то в подсознательном сопоставлении естественного пространства и отдельного изображения лица оно (лицо) как бы заслоняет весь мир. Что же это такое, если не метафора?

Наряду с количественными, поэтическими характеристиками, географическими связями, соотношением части и целого пространство имеет и предметную определенность, т. е. содержательность, связанную с изображенными в нем объектами.

Укажем еще на две кардинальные черты пространства, которые имеют иногда решающее значение: его замкнутость или разомкнутость. *Замкнутое* пространство — среда, ограничивающая действие, которое не выходит за определенные пределы. *Разомкнутое* пространство — среда, в которой действие развивается как движение от определенной точки в беспредельность. В замкнутом пространстве, как правило, возникает высокое драматическое или трагическое напряжение, обстоятельства сжимаются вокруг героев, не оставляя им очевидного выхода. Разомкнутое пространство, на-

[2] *Балаш Б.* Кино, с. 79.

Пространство как бы материализация состояния души героя. Великий испанский художник Гойя (Д. Банионис) одухотворяет пространство создаваемого им полотна, излучая вокруг себя громадную духовную энергию.
«Гойя»

оборот, свидетельствует о раскрепощенности действия, а герой получает значительные возможности выбора.

Замкнутое пространство может быть зримо ограниченным (пространство дома, замка, лаборатории, самолета, парохода и т. п.) или ограниченным условно.

В фильме «Дознание пилота Пиркса» деятельность героев изолирована от внешнего мира, ограничена пределами космической ракеты. В американском фильме «Пролетая над гнездом кукушки» режиссера М. Формана персонажи — психически ненормальные люди — живут в изолированном мире за толстыми прутьями решетки, и больному рассудку недоступна даже сама мысль о выходе за пределы очерченного пространства. Переступив запретную зону, один из героев возвращается к подлинному человеческому существованию.

Условно ограниченное пространство имеет не физические пределы; его пределы — особые обстоятельства, в какое-то время непреодолимые. В фильме «Тринадцать» М. Ромма мы следим за десятью красноармейцами, командиром, его женой и старым геологом, окруженными басмачами у разрушенной гробницы с руинами каменной стены и заброшенным колодцем. Кругом бескрайняя пустыня, но вокруг горсточки бойцов сжимается кольцо опасности.

Иногда физическая и условная ограниченность пространства взаимно усиливаются. В фильме А. Хичкока «Птицы» герои укрываются в комнате, а потолок непрерывно долбят своими крепкими клювами бесчисленные хищные птицы.

Замкнутое пространство чаще всего — кольцо судьбы, испытания героя. Разомкнутое пространство — линия судьбы, дороги, пути, в который отправляется герой навстречу испытаниям. Если в замкнутом пространстве обстоятельства или хотя бы часть из них постоянны, то в разомкнутом они переменчивы. Однако между обеими формами пространства имеется нечто общее. Это прежде всего то, что герои не могут без больших усилий выйти из кольца судьбы и не в состоянии, не изменив себе, уклониться от предначертанного пути. Необратимость, однонаправленность движения обусловливается также и определенной целью, которой подчинено это движение. В фильме «Баллада о солдате» Г. Чухрая Алеша Скворцов на автомашинах и поездах стремится к одной цели — к встрече с матерью, а заодно и крышу починить — прохудилась. Вместе с тем дорога к матери, на родину, встречи с разными людьми, обстоятельствами высвечивают душу героя. Это также путь к себе, к познанию себя. Обратный путь — от матери, от родной деревни,— резкий поворот в судьбе героя. Алеша никогда не возвратится на проселочную дорогу, ведущую к материнскому дому.

Замкнутое пространство комнаты старушки-процентщицы, куда приходит Раскольников,— это трагическое кольцо его судьбы.
«Преступление и наказание»

Разомкнутое, движущееся вместе с героем пространство, образ дороги как судьбы героя — это линия его жизни.
«Виринея»

Динамичное состояние разомкнутого и статика замкнутого пространства связаны с отношениями героя и обстоятельств. Разомкнутое пространство предполагает большую инициативу героя в выборе ситуации, а замкнутое пространство — большую власть обстоятельств над героями.

Замкнутое пространство обладает меньшей кинематографичностью: камера натыкается все время на одни и те же вещи, и нелегко находить новые выразительные предметы и фактуры. Можно сказать, что замкнутое пространство более театрально, ведь в нем невольно внимание камеры сосредоточено на человеке и его действиях. В разомкнутом пространстве, наоборот, авторы имеют в своем распоряжении беспредельный мир вещей и неограниченные возможности связать жизнь человека с бытием окружающего мира.

Осознавая особенности замкнутого или разомкнутого пространства, авторы часто не ограничивают себя верностью одному какому-либо пространственному виду, а используют разные возможности. В фильме «Охота на лис» наряду с кадрами бега во время соревнования есть эпизоды, снятые в квартире героя и в тесной комнате для продолжительных свиданий в колонии. В «Осеннем марафоне» Г. Данелия утренний бег героя сочетается с кадрами, снятыми в интерьерах. Бег жизни продолжается непрерывно, даже если герои в своих буднях останавливаются для разрешения больших и малых конфликтов. Мотив бега в меняющемся пространстве в современном кинематографе популярен, и этот образ начинает терять свою свежесть.

Сочетание изображений различных видов пространства в фильме определяет пространственную цельность произведения или ее отсутствие. *Пространственная цельность* картины образуется при единстве места действия или, наоборот, преобладающей смене места действия (мотив дороги, «одиссея»). *Отсутствие пространственной цельности* наблюдается тогда, когда действие происходит в разных местах и авторы не добиваются изобразительного единства пространственных объектов. В этом случае при отсутствии пространственной сохраняется образная цельность картины.

Необходимо различать изображаемое и изображенное пространство, а также пространство плана, эпизода и фильма в целом. Реальное, изображаемое пространство находится еще вне воздействия стилистики произведения (если это не декорации или «загримированная» природа). Изображенное, кинематографическое пространство включает в себя авторское отношение, влияние авторской стилистики. Пространство плана обладает непрерывностью, тогда как пространство эпизода (если оно заключено в нескольких планах) и тем более фильма часто бывает дискретным — состоит из отдельных частей или изображений различного пространства. В этом различие проблемы времени и пространства в театре и кино. «Режиссер театральный имеет дело с реальной действительностью, которую он может деформировать, лишь оставаясь все время в пределах законов действительного, реального про-

странства и времени,— писал В. Пудовкин.— Режиссер же кинематографический своим материалом имеет снятую пленку. Материал, из которого он создает свои произведения,— не живые люди, не настоящий пейзаж, не реальная действительная декорация, а лишь их изображения, заснятые на отдельных кусках пленки, которые могут им укорачиваться, изменяться и связываться между собой в любом порядке. На этих кусках зафиксированы элементы реальности; комбинируя их в любом им найденном порядке, укорачивая и удлиняя их по своему желанию, он создает свое «экранное» пространство и свое «экранное» время. Он не деформирует реальность, а пользуется ею для создания реальности новой, и самое характерное, самое важное в этой работе то, что неизбежные и неодолимые в действительности законы пространства и времени в кинематографической работе оказываются гибкими и послушными. Кинематограф собирает элементы действительности для того, чтобы создать из них новую действительность, лишь ему принадлежащую, и законы пространства и времени, неодолимые тогда, когда вы работаете с живыми людьми, декорацией и пространством сцены, на кинематографе оказываются совершенно иными. Создаваемые кинематографистом экранные время и пространство целиком ему подчиняются» [3].

ПРОСТРАНСТВО И ЖАНР

Поскольку жанр предполагает определенное отношение к действительности (эпическое, трагическое, комическое и т. д.), то и пространство в фильме должно отражать жанровую определенность.

Эпическое пространство в фильме-эпопее вмещает в себя движение исторического потока, исторические действия народных масс. Оно характеризуется масштабностью, разомкнутостью, а также большей или меньшей исторической определенностью. Различается документально-эпическое и художественно-эпическое пространство. Документально-эпическое пространство — это места подлинных исторических событий, зафиксированные в процессе их свершения или в последующее время. Таково пространство в фильмах «История гражданской войны» Д. Вертова, «Великая Отечественная», снятом под руководством Р. Кармена, «Броненосец „Потемкин"», «Октябрь» С. Эйзенштейна. Художественно-эпическое пространство — это художественный образ исторического эпического пространства. Подобные образы находим в «Нетерпимости» Д. Гриффита, «Александре Невском» и «Иване Грозном» С. Эйзенштейна.

В художественных фильмах о конкретных исторических событиях фрагменты подлинного исторического пространства сочетаются с его художественным отражением. В «Броненосце „Потемкине"»

[3] *Пудовкин Б.* Собр. соч.: В 3-х т.— М., 1974, т. 1, с. 99.

сняты подлинная одесская лестница, мол, виды на море и на берег. Но в «роли» «Потемкина» «выступал» однотипный корабль «Двенадцать апостолов», «расстрел» происходил не на одесской лестнице, а на берегу, львы «вскакивали» у дворца Воронцова в Алупке.

Пространство трагедии может быть также эпическим (например, «Броненосец „Потемкин"», «Мы из Кронштадта» можно отнести и к эпическим фильмам, и к народной трагедии), однако в целом по сравнению с пространством эпопеи оно отличается большей камерностью. В греческом фильме «Электра» действие происходит не только во дворце среди пиршества, но и над одинокой могилой, в хижине бедняка. Пространство уже не одномасштабно с действующими массами, а соразмерно человеку. Орест и Электра уходят в финале по каменистому пустынному полю, их фигуры поглощает пространство. Так и законы миропорядка подчиняют себе действия человека.

Кроме того, трагическое пространство отличается большей психологической плотностью, в его фактурности таится трагизм существования.

«Люди и земля — сложное единство,— писал Г. Козинцев,— пейзаж «Лира» меняется на глазах: люди исковеркали землю, и сами они в конце уйдут не в покой могилы, а в истоптанную, выжженную ими землю. Это хочется показать на экране со всей ясностью, возможной натуральностью.

Земля истории — особое, не просто определимое качество природы; это клеймо времени, которым отмечен материальный мир.

Пустыни в «Лире» нет, мир трагедии густо заселен. И как раз это — силовое поле, напряжение реальности — интересует меня больше всего» [4].

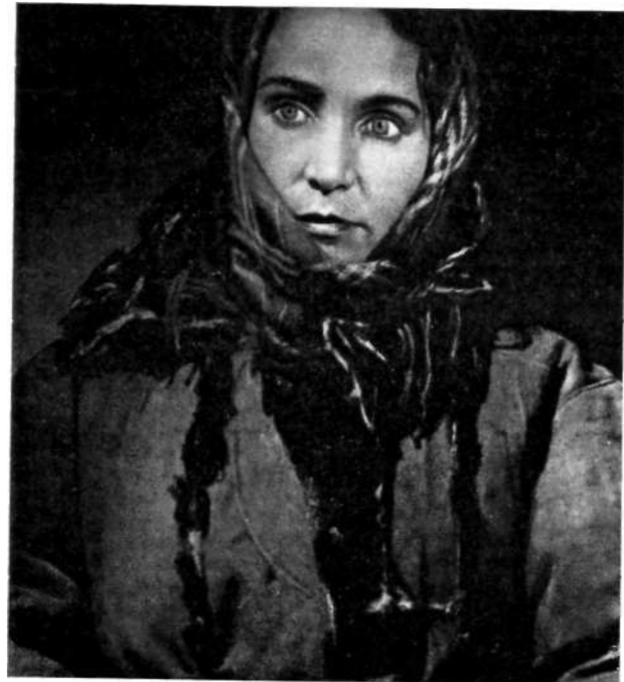
В фильме И. Бергмана «Осенняя соната» пространство мирного семейного дома становится ареной жесточайших психологических столкновений двух людей — матери и дочери. Они впервые изливают друг другу наболевшее, сокровенное, стремясь утвердить себя и, наконец, учась понимать другого.

В отличие от трагедии *пространство драмы* приближено к среде будней. В «Валентине» Г. Панфилова страсти кипят среди сто-

[4] *Козинцев Г.* Пространство трагедии.— Л., 1973, с. 75, 77.

В жанрах волшебной сказки, легенды, баллады пространство поэтически преобразовано фантазией художника.
«Вей, ветерок!»

Пространство может быть движущимся, то сгущающимся, то словно разреженным в особой световоздушной среде. В сцене первого бала Наташи Ростовой пространство зала как бы растворяется, тает вокруг героев — сейчас все сосредоточено на лицах героев, на музыке, звучащей в их душах.
«Война и мир»



ликов и в палисаднике перед чайной; в «Спасателе» С. Соловьева — в помещении школьного класса, в жилой комнате, на пустынном пляже; в «Семейном портрете в интерьере» Л. Висконти — в больших комнатах старинного особняка.

Драматическое пространство может быть психологически не менее насыщено, чем трагическое, но здесь «эмоциональная температура» никогда не поднимается выше критического уровня, ведь в драме нет альтернативы жизни и смерти, и сама смерть, если она и имеет место, воспринимается не как драматургическая, эстетическая закономерность, а как неожиданный поворот, даже алогизм жизни. Классическая драма «Чапаев» завершается трагическим финалом, но это дань исторической «буквальности», а не драматургической закономерности. Правы московские мальчишки, искавшие кинотеатр, в котором Чапаев выплывает. Они обладали подлинным драматическим чутьем. Ведь по фильму Чапаев — эпический, драматический, а не трагический герой. Они правы, как был прав С. Эйзенштейн, отправляя в финале в победное плавание интернированный в истории броненосец «Потемкин».

«Чапаев» — историческая драма. В других видах драмы характер пространства зависит от существа конфликтной ситуации. В производственной драме «Неотправленное письмо» пространство тайги, охваченной пожаром, замерзающая река образуют не только место действия, но и могучую конфликтную силу, противостоящую героям.

По сравнению с драмой *пространство мелодрамы* должно обладать экзотической, лирической, вообще эмоциональной выразительностью. Оно обычно формируется по принципу контраста, чтобы более поразительными стали перемены в судьбе героев. Как правило, образ пространственности исполняется в энергичном, резком изображении, без нюансов и полутонов. В «Есенин» дикая живописность цыганского табора контрастирует со строгим интерьером дома знатного семейства. Главная цель мелодраматического пространства — стать красочным обрамлением интенсивно выраженных переживаний любви, разлуки, ревности, обретенного счастья.

В приключенческих фильмах, детективах, вестернах изображение пространства должно выражать таинственность, загадочность, напряженное ожидание. В лирических жанрах при помощи пространства создается определенное настроение — легкой грусти, ностальгии, тихой безотчетной радости.

Особое место в кинематографической системе пространства занимает пространство комедийного фильма. Поскольку в комическом

Крупный план человеческого лица становится иногда своеобразным пространством — это зеркало души человеческой.
«Радуга»

Пространство может быть организовано как комедийное. Комическому жесту героя здесь вторит жест огородного пугала на втором плане.
«Свадьба в Малиновке»

проявляется неожиданное несовпадение формы и содержания, то, казалось бы, комическому в пространстве нет места: материальный мир обладает относительным постоянством, не может использовать обманчивую форму, а комическим может быть только человек или отношение человека к миру, включая и пространство. И тем не менее пространство может быть комическим.

Комическое в пространстве — это несовпадение между постоянной и ситуативной функциями конкретного пространства. В комедийных целях чаще включается в действие «ожившее» и неожиданно использованное пространство.

В фильме Ч. Чаплина «Золотая лихорадка» изба как желанное прибежище золотоискателей, способное защитить их от враждебных стихий, неожиданно проявляет коварство и способность к предательским действиям. Оказавшись на краю пропасти, под тяжестью тела Чарли и его спутника она то накреняется над бездной, то снова принимает горизонтальное положение. Это качание зависит, собственно говоря, от передвижений Чарли и его товарища, но когда изба видна над пропастью, кажется, что она обретает автономность и проделывает сумасбродные трюки как самостоятельное существо. Вероятно, образ подвижной избы возник у Чаплина по ассоциации с коварной кроватью, вделанной в стену, автоматически откидывающейся и механически принимающей обычное вертикальное положение, или с вращающимся столом, который «уводил» из-под носа алчущего Чарли желанную бутылку («Час полуночи»). Образ «оживающего» пространства находим в фильме Г. Александрова «Волга-Волга». Рассердившись, Бывалов топает ногой и проваливается сквозь палубу ветхого парохода «Севрюга». «Реакция» парохода на начальственный гнев Бывалова придает пароходу черты живого существа.

Гораздо более комических возможностей представляет прием «пространство, используемое не по назначению». В фильме «Веселые ребята» особняк становится местом для «пира» животных, а плоскость банкетного стола — «банкетным залом» для «гуляки»-поросенка, одно из блюд — ложем для него. Нередко в фильмах обыгрывается открытый шкаф как открытое окно, вода, в которую погружаются и для сна, и т. д.

Несмотря на различие жанров и видов киноискусства, кинематографическое пространство в любом из фильмов тяготеет к одному из полюсов: или к объективному изображению, с минимально выраженным отношением авторов к окружающей героев среде (в таком случае кинематографисты довольствуются обозначением места действия, содержание же максимально концентрируется на изображении человека и отношений между героями), или к субъективной трактовке пространства (поэтичности, метафоричности), к максимально выраженному авторскому взгляду на мир. Во втором случае главным становится не изображение, а выражение, и такое пространство фильма можно назвать *авторским*. У Шукшина природа, дома, улицы живут своей собственной жизнью, человек живет рядом с домами, деревьями, улицами, то приближаясь к ним,

то удаляясь от них. Но среда все же ведет пассивное существование, *она* не вторгается в человеческую жизнь, она всего лишь свидетель событий. Среда может быть и активна, действенна, человек живет внутри ее, ощущает ее живое движение, ее могущество и способность дарить жизнь или смерть. В фильме Л. Шепитько и Э. Климова «Прощание» по повести В. Распутина «Прощание с Матерой» природа — активное, живое начало, один из активных персонажей картины.

ЦЕЛОСТНОСТЬ ФИЛЬМА



Целостность кино как вида искусства
Целостность видов и жанров кино
Целостность художественного образа фильма

Киноискусство является одним из видов широкой системы искусств. В нем проявляются общие свойства этой системы — отражение действительности в художественных образах. Вместе с тем у киноискусства, как и у каждого вида искусства, есть собственные специфические свойства, определяющие его целостность как вида, его отличие от других видов искусства.

Искусства, как известно, делятся по условиям материального бытования на пространственные, временные и пространственно-временные.

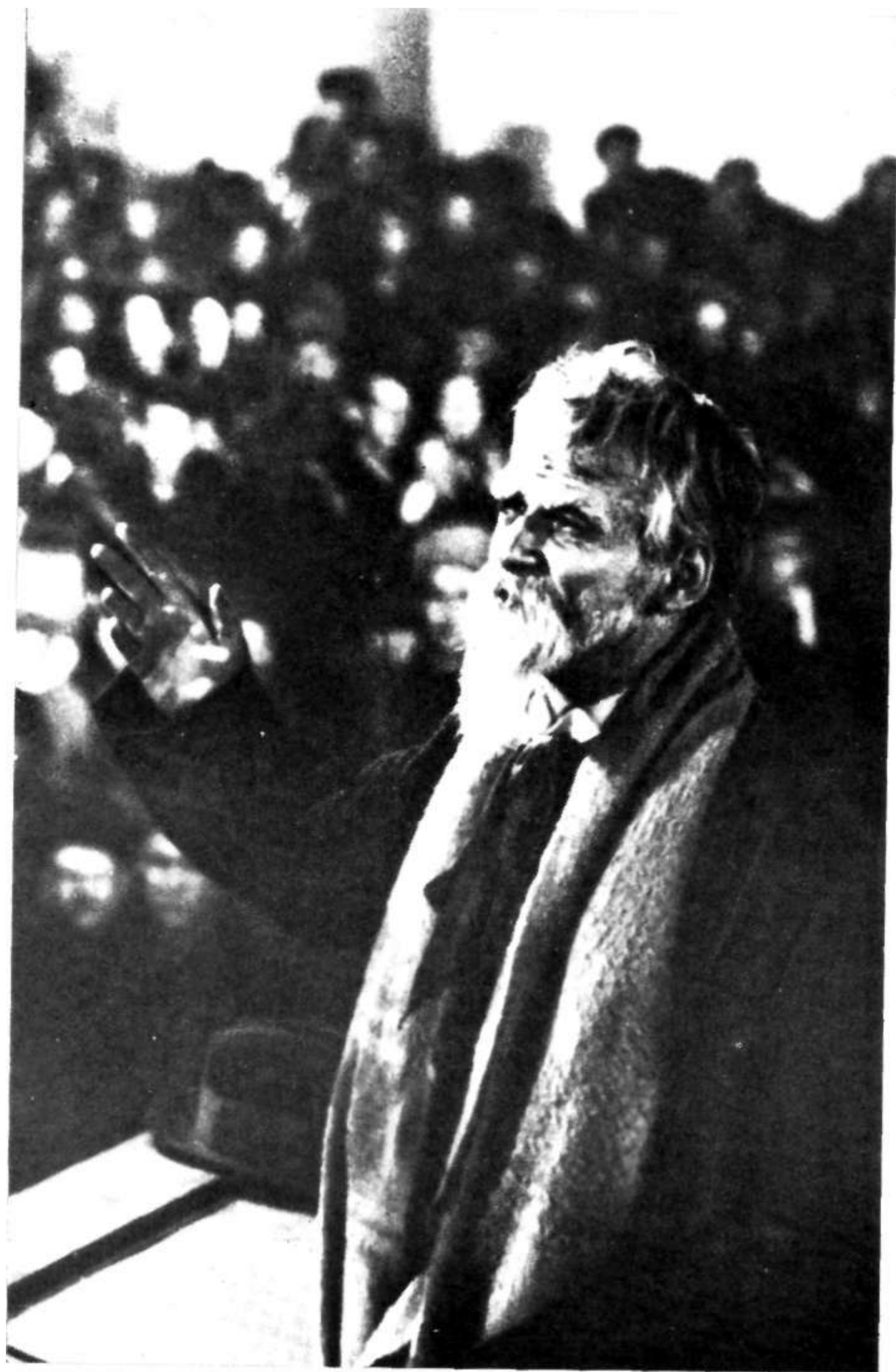
С точки зрения генезиса системы искусств их можно подразделить на существующие издавна, возникшие в глубине веков традиционные искусства и возникшие начиная с середины XIX и в основном в XX веке техногенные искусства.

В традиционной художественной культуре сложилась следующая целостная система пространственных, временных и пространственно-временных искусств, возникшая на основе первобытной синкретической культуры: фольклор и профессиональные искусства. Основу самобытности фольклора составляет коллективное художественное сознание, преемственность, устойчивость постоянно обновляемых традиций, высокохудожественная слитность поэзии, музыки, танца, театра, декоративно-прикладного искусства, архитектуры. Основу целостности системы профессиональных искусств составляет выделение художественного творчества в самостоятельный, профессиональный вид индивидуальной деятельности. При этом неразрывная слитность различных форм творчества сменяется их дифференциацией на отдельные виды в соответствии с различными изобразительно-выразительными средствами. Так возникают профессиональные традиционные искусства, объединяемые в две ветви — мусическую и пластическую. К мусической ветви (временной и пространственно-временной) относится театр (основа его художественной целостности — лицедейство актера перед зрителями), музыка (основу целостности составляют мелодия, ритм и гармония, служащие средством создания звукового художественного образа), литература (целостный звуковой образ здесь создается вербальными средствами). К пластической (пространственной) ветви относятся такие виды искусства, в которых художественный образ возникает при создании зримых, статичных произведений, явля-

ющихся пространственными и не развивающихся во времени: изобразительное искусство, архитектура и скульптура. Основа целостности художественного образа в произведениях изобразительного искусства — возможность создания иллюзии трехмерности в двухмерном, ограниченном рамой пространстве. Скульптура и архитектура относятся к объемным искусствам. Художественный образ возникает здесь на основе создания антропоморфных неподвижных изображений, обладающих трехмерностью (скульптура) и архитектонических произведений, полифункциональных по своим целям, т. е. совмещающих внехудожественные и художественные функции (архитектура). Итак, фольклор, театр, музыка, литература, архитектура, скульптура и изобразительное искусство составляют целостный класс традиционных искусств. Материальными носителями произведений этих искусств являются сам человек, а также созданные природой или издавна сотворенные руками человека материалы (камень, кожа, дерево, стекло, ткань и т. д.). Художественный образ в произведениях традиционных искусств — следствие образного освоения возможностей пластики человеческого тела, мимики, голоса, а также свойств различных материалов.

Новый, недавно возникший класс искусств представляют техногенные искусства — фото-, радио-, кино- и телеискусство. Общие их свойства, составляющие основу целостности этого класса искусств,— создание художественного образа на основе использования свойств новых материальных носителей информации (фото- и кинопленка, магнитофонная лента, радиосигнал и др.). Техногенная культура явилась выражением социальной потребности человечества в максимально оперативной, вездесущей информации, объединенной в целостный длительный процесс взаимодействия художника (в широком смысле этого слова) и аудитории. Новая техника позволила выделиться классу искусств, формирование которого далеко еще не завершено (впереди возможности голографии — объемного, трехмерного техногенного изображения, как статического, так и динамического).

Каковы общие свойства класса техногенных искусств в отличие от класса традиционных искусств? Благодаря возможностям, которые дает новый материальный носитель (техническая, а не рукотворная фиксация зрительной, звуковой или звукозрительной информации, тиражирование практически идентичных текстов, что неизмеримо расширяет аудиторию), художественный образ в произведениях техногенных искусств стал создаваться на принципиально новой основе. Техника стала полноправным участником съемочного процесса. Целостность произведений техногенных искусств, как и искусств традиционных, определяется единством авторской концепции, но художественный образ создается уже при участии съемочной и звукозаписывающей аппаратуры (план, ракурс, композиция) и при помощи творческих манипуляций с материальным носителем информации (монтаж). Таким образом, в техногенных искусствах исчезли рукотворность и уникальность (единственность) произведений искусства, взамен этого пришли технические способы



их создания и массовый тираж идентичных копий. Но это вовсе не значит, что целостный художественный образ утратился — он просто начал создаваться на новой материально-технической основе, с использованием новых изобразительно-выразительных возможностей, которые дают новая техника фиксации и новые материальные носители информации.

ЦЕЛОСТНОСТЬ КИНО КАК ВИДА ИСКУССТВА

Кино — один из четырех видов класса техногенных искусств (фотография, радио, кино и телевидение). С каждым из этих видов искусств его роднит то или иное свойство. Так, фотографию, кино и телевидение объединяют зрелищность, наглядность. Сама форма кадра (технически созданного дискретного двухмерного изображения с иллюзией трехмерности) впервые была открыта фотографией, затем вошла как элемент в киноизображение (здесь сменяется 24 кадра в секунду), а позже — в телеизображение (здесь идет построчная растровая передача изображений — их сменяется 25 в секунду). Вместе с тем каждое из этих зрелищных техногенных искусств имеет свои специфические особенности, составляющие основу их целостности. Эти особенности связаны со способами художественного освоения пространства и времени. Для фотографии это — статический дискретный кадр запечатленного мгновения. Для кино — пространственно-временной процесс (всегда 'прошлый по отношению ко времени зрителя), ограничиваемый пределами художественного текста. Для телевидения — пространственно-временной процесс безгранично развивающейся во времени телепрограммы, в которую вписываются все без исключения тексты — как фиксированные (и в этом смысле близкие кино), так и трансляционные (и в этом смысле близкие радио).

Телевидение и кино представляют сегодня две ветви современного техногенного экранного искусства, родственные, но не идентичные. Основу целостности художественного образа в каждом из них составляют различные свойства: у кино — пространственно-временной фиксированный экранный текст; у телевидения — пространственно-временные фиксированный и трансляционный тексты, включенные в контекст бесконечной во времени телепрограммы.

Целостность кино как вида искусства нужно рассматривать в контексте системы целостностей традиционных и техногенных искусств, в контексте генезиса этой системы, современного ее состояния и тенденций развития. Киноискусство — неотъемлемая часть

Целостность фильма проявляется на всех его уровнях — от кадра до монтажа. В целостности монтажной внутрикадровой композиции финального кадра «Депутата Балтики» сконцентрированно выражена идея всей картины.
«Депутат Балтики»

этой системы, в нем преломляются общие свойства более крупных систем.

От системы искусств в целом идет главная особенность любого искусства — отражение действительности в художественных образах. От системы техногенных искусств — создание художественного образа при помощи современной техники, позволяющей техногенно материализовать художественную информацию (отсюда техническая фиксация изображения и звука), производить различные творческие манипуляции с материальными носителями информации (отсюда монтаж) и техногенно тиражировать в виде множества идентичных копий произведения искусства (отсюда тираж). От системы зрелищных (в том числе экранных) искусств идет такая особенность, как экранное воплощение художественного образа — создание иллюзии трехмерного пространства в двухмерной раме кадра (отсюда кадр, план, ракурс, композиция). И наконец собственная особенность самого киноискусства, отличие способов создания художественного образа, свойственных только ему одному,— целостный синтез всех этих специфических свойств, идущих от свойств более крупных систем. В кино целостный художественный образ создается монтажно на базе новой техники фиксации звука и изображения (кинокамера), при помощи нового материального носителя информации (кинопленка), что позволяет на новой материальной основе создать пространственно-временную образную модель действительности.

Целостность кино как вида искусства реализуется в системе его видов и жанров, представляющих самостоятельные целостные системы.

ЦЕЛОСТНОСТЬ ВИДОВ И ЖАНРОВ КИНО

Каждый из видов кино представляет собой один из основополагающих способов художественно отразить действительность в экранных образах.

Для целостности художественного образа *игрового фильма* доминантной, основополагающей является актерская игра. Лицедейство, создание художественного образа на основании художественного вымысла определяют самую основу образной структуры игровой ленты. Этот вид кино сегодня ведущий. Его родоначальником в семье традиционных искусств является театр, берущий свои истоки из более ранних форм художественной культуры, в частности из фольклора, а еще ранее — из первобытной синкретической культуры. Таким образом, игровое кино насыщено опытом игровых форм, опытом лицедейства, образного пересотворения действительности всех предыдущих форм развития цивилизации, ее духовной и материальной культуры. Но ближайший родоначальник его — театр, центральная фигура — актер.

Для *документального* кино принципиальным является создание художественного образа на основе фиксации непреобразованной, реальной действительности. Здесь героям противопоказано лицедей-

ствовать; напротив, в идеале художественный образ документальной ленты создается прежде всего на основе запечатленного киноаппаратом естественного, не тронутого рукой художника движения жизни. Творчество самого документалиста с целью создания целостного художественного образа выражается в выборе им объекта, пространства и времени съемок, в выборе ракурса, плана, композиции изображения, в монтаже, соразмещении эпизодов и сцен. Все это, естественно, осуществляет и мастер игрового кино. Но он к тому же управляет актером — лицедеем и создает искусственную пространственную среду и условное художественное время. Мастер-документалист в отличие от мастера игрового кино не погружается в условный пространственно-временной мир воображения, где действие развивается по законам его внутреннего видения, его воображения, а творит один на один с реальностью. Цельность художественного образа произведения документального кино — это прежде всего цельность концепции автора-документалиста по отношению к живой реальности исторического процесса, запечатленного экраном. Предшественники автора-кинодокументалиста в духовной культуре — журналисты прессы, фотографии и радио, в более ранний исторический период — очеркисты в литературе, а еще ранее — летописцы, оставлявшие для потомства запечатленную связь времен и событий. На основе зафиксированного документального факта возникают богатейшие возможности для создания целостного художественного образа.

В *мультипликации* целостность художественного образа основана на изображении, сотворенном рукой художника. Здесь доминанта — творчество мастера изобразительного искусства, соединяющего пластическую выразительность рисованного изображения или объемного объекта с возможностью плавности, текучести, временной длительности экранного процесса. Целостность художественной структуры мультфильма возникает как результат синтеза его изобразительной целостности и процессов развития двухмерных и трехмерных зримых форм во времени и пространстве экрана. Родоначальники мультипликационного кино — кукольный театр и пластические искусства, включающие не только живопись, графику, декоративно-прикладное искусство, архитектуру, но и фотографию как первое из техногенных искусств.

Научно-популярный кинематограф доминантой своей по праву считает науку, но, что важно подчеркнуть, науку в синтезе с ее образной интерпретацией. «Сколько искусства науке надо?» — это вопрос для научно-популярного кино далеко не праздный. Целостность художественного образа научно-популярной ленты зависит от умелой авторской образной интерпретации научных идей.

Итак, основные предшественники видов киноискусства следующие: игрового кино — театр, документального — журналистика, мультипликационного — кукольный театр и изобразительное искусство, научно-популярного — наука.

Рассмотренные доминанты этих видов кино — центральные, но отнюдь не единственные составляющие художественного образа.

В каждом виде кино синтезируются разнообразные слои, составляющие структуру неповторимого произведения киноискусства того или иного вида. Кроме того, все эти четыре вида не так четко очерчены в своих границах,— между ними существует широкий спектр переходных зон.

Целостность системы жанров кино связана с их генезисом, с их исторической дифференциацией на основе объекта изображения и способа его образной трактовки. По объекту изображения жанры делятся на группы в соответствии с типом изображаемого героя, центральной фигуры сюжета. В драматических жанрах герой — персонаж, отличный от автора. В эпических — коллективный герой, народ. В лироэпических в центре — сам автор, его непосредственное самовыявление.

Внутри этих трех жанровых систем развиваются конкретные жанры, в каждом из которых основу художественной целостности составляет та или иная доминанта. Драматические жанры разбиваются на крупные группы в соответствии с центральным объектом изображения: психологические и приключенческие жанры. Для первых характерен интерес авторов к раскрытию психологии человека, для вторых — к развитию события. Целостность этой жанровой группы определяется тем, насколько автор реализует в образной структуре фильма эти задачи. Для подразделения психологических жанров определяющим является эмоциональный тонус, «градус»



повествования: спокойный, повествовательный характерен для психологической драмы, экзальтированный, педалированно эмоциональный — для мелодрамы, экстатический, предельно контрастный — для трагедии. Для приключенческих жанров характерна динамическая интрига и стремительное развитие событий, для комических — комическая трактовка темы.

Целостность видов и жанров кино реализуется в целостной образной структуре конкретного фильма. Каждый фильм всегда несет в себе родовые признаки того или иного вида и жанра, они непременно учитываются автором в процессе создания картины. Но на первый план выходит уже личность создателя фильма (имеется в виду коллектив создателей картины). Творческая индивидуальность солирует в произведении, происходит слияние целостностей видовых и жанровых с целостностью образного мировосприятия художника, с неповторимостью его оригинального образного мышления.

Итак, целостная художественная структура фильма является следствием влияния внешних сцеплений фильма с более крупными системами (системой искусств, кино как вида искусства, видов и жанров кино). Внутреннее строение художественного образа фильма реализуется автором с учетом этих внешних сцеплений в процессе личностного, индивидуального творчества. Личность самого художника является доминантной при создании неповторимого целостного образа фильма.

Целостность драматургического образа фильма — основа всех уровней целостности будущего фильма. Драматург в вербальной, письменной форме создает модель аудиовизуального образа будущего фильма. Будучи целостным литературным произведением, сценарий одновременно является как бы прообразом целостного экранного произведения. Здесь смыкаются, синтезируются изобразительно-выразительные средства двух искусств — литературы и кино. Литературная модель содержит описание основных черт будущего фильма (композиции, сюжета, фабулы, системы героев, особенностей пластического и звукового решения). Процесс создания фильма — это как бы развертка во времени и пространстве данной вербальной модели. Фильм обретает плоть в процессе съемок и монтажа. Пространственно-временная целостность художественной структуры фильма является многослойным соединением, синтезом ряда целостностей — режиссуры, пластического решения, актерской игры, музыкальной драматургии. Целостность режиссуры здесь доминантна, поскольку именно режиссер — та фигура, которая синтезирует в единое целое многообразие всех уровней художественной структуры фильма.

Для целостности художественного образа игрового ***кино*** *доминантой является актерская игра. Актер-лицедей сливается с образом своего героя, как Вера Марецкая* **с** *образом Александры Соколовой.*
«Член правительства»



В непосредственной работе над фильмом реализуются изначальные элементы горизонтальной, или генетической, целостности.

Горизонтальная, или *генетическая,* целостность — это формирование системы средств выразительности искусства художника, оператора, режиссера от первоначальной стадии развития искусства до современного состояния. Она реализуется в *вертикальной* целостности — системе выразительных средств на современном срезе образного потенциала каждого искусства. Однако возможно сочетание горизонтальной и вертикальной целостности, когда актуализируются слишком традиционные или устаревшие элементы образного языка. Так, Г. Панфилов в фильме «Валентина» возвращается к монтажу-склейке, известному еще со времен Люмьера.

В конкретном художественном произведении, каким является фильм, горизонтальная и вертикальная целостность реализуются не во всем своем объеме, а в пределах художественного метода, направления и стиля.

Художественный, или *творческий,* метод — целостная совокупность объектов изображения и соответствующих им выразительных средств, общих для творчества группы кинодраматургов, режиссеров, актеров, операторов, художников, звукооператоров, кинокомпозиторов в определенный период развития киноискусства.

Стиль — индивидуальные особенности в использовании творческого метода, авторские предпочтения в выборе тематики и средств образного языка. Индивидуальный, или авторский, стиль имеет также горизонтальную и вертикальную целостность. Горизонтальная целостность отражает историю формирования авторского стиля, совокупность избираемых стилевых средств и приемов. Вертикальная целостность — система выразительных средств отдельного произведения, которая в свою очередь является частью вертикальной целостности творчества художника.

В кино как синтетическом искусстве в каждом произведении образуется определенная структура авторских стилей. При этом стиль каждой творческой индивидуальности, составляющей определенную систему средств, становится лишь элементом в структуре более высокого уровня — стиле произведения.

Е. Левин, опираясь в определении целостности фильма на методологию К. Маркса, пишет:

«Теоретически выведенные Марксом критерии элемента и элементарной теории таковы:

1) элементарный уровень данного материального ряда (системы или структуры) есть уровень создания его качественной специфики;

Целостность документального кино как вида искусства основана на фиксации героев и событий реальной действительности.
«Корабль принял имя»

элемент должно искать на этом уровне: он есть **специфический** элемент;

2) элемент данного материального ряда есть акт создания его качественной специфики; элемент есть переход от неспецифики к специфике и представляет собой борьбу и единство этих противоположностей;

3) элемент определяется не изолированно и абстрактно, а лишь в связи и во взаимодействиях с другими элементами данной системы (структуры);

4) действительность и содержательность элемента проявляется лишь в системе или структуре, в которую он включен и которая создана взаимодействиями ее элементов» [1].

С этой точки зрения структурой представляется фильм, а образы, создаваемые драматургом, художником, актером, режиссером, оператором, композитором,— элементы, которые должны образовать структуру, или целостность.

Однако, чтобы стать элементом структуры, каждый из составных образов должен обладать спецификой, т. е. собственной значимостью, самостоятельностью, и вместе с тем эта самостоятельность частично должна быть преодолена, чтобы элемент мог стать частью общего — структуры. Таким образом, включение в произведение творчества каждого из авторов фильма совершается в форме борьбы, а затем и единства противоположностей. Так, образы, создаваемые художником картины, например эскизы, написанные к ней, могут представлять интерес сами по себе, и вместе с тем они должны иметь определенную незаконченность, некую фрагментарность, способность к соединению и тяготение к соединению с большой образной общностью.

«Эскизы к фильму — это самое парадоксальное в профессии художника кино. Эскиз — самая начальная стадия работы над фильмом, набросок идеи изображения, фиксация первой мысли, которая претерпит еще массу изменений в реализации... Если в театре автор эскиза и макета проходит путь до конкретного воплощения декорации в материале, и это и есть результат, то в кино за этим этапом следует еще самое главное: с помощью света, оптики и пленки объемное изображение переводится в плоскость экрана. И в этой стадии производства, помимо художника, участвует множество людей, каждый из которых, в силу профессиональных обязанностей и в меру способностей, влияет на результат...

[1] *Левин Е.* О художественном единстве фильма.— М., 1977, с. 36.

В мультипликации целостность художественного образа основана на «оживлении» в движении рисованного изображения или объемного объекта, созданного фантазией, художника.

«Жил-был Козявин»

Для целостности научно-популярного кино как вида искусства важна образная интерпретация научных знаний и идей.

«Этот магнитный, магнитный мир»







Выделить из общего результата работу собственно художника почти невозможно. Единственным вещественным, материальным, по чему судят о художнике кино, остается эскиз... Если фильм удачен, то разделять его на компоненты невозможно. Где кончается режиссура — сфера деятельности постановщика фильма — и начинается изображение — т. е. чисто профессиональная сфера оператора? А где в изображении разделить принадлежащее оператору и найденное художником? В хорошей картине все это сплавлено и расчленению на составные элементы не поддается. Можно привести в пример оркестр, где единое и слитное звучание не позволяет даже тренированному уху выделить тот или иной инструмент. Да и навряд ли это нужно. Только дирижер и сами оркестранты должны знать, кто и сколько вложил в общий результат.

...Сложность состоит опять же в специфике коллективного творчества. Скажем, иллюстратор может иметь свое видение Шекспира, может в своих работах создавать свой мир шекспировских героев. В кино у актеров, оператора, художника, гримеров и т. д. задача иная — каждому средствами своего искусства создать один, общий для всех мир именно этой картины. И именно этого режиссера [2].

Работа художника, подобно камертону, определяет пластическое развитие фильма. В борьбе противоположностей — стремления живописного изображения к сохранению своей статической устойчивости и самостоятельности и характера кинематографического движения, подчиняющего все течение фильма динамической пластике,— рождается специфика, своеобразие стилистики фильма. Целостность образа фильма, формируемого художником, заключается не только в создании эскизов отдельных образов, но и в поисках определяющих, ключевых образных решений всего произведения, его пространства и времени.

Специфика работы художника в кино состоит также и в том, что его образы как бы растворяются в режиссуре и операторском решении.

В отличие от художника, оператор «раскрывается» на экране полностью: все изображение на пленке создается им. Однако, хотя все операторы являются авторами изображения, не все они способны создать целостный образ изобразительного решения. Лишь немногие выдающиеся мастера операторского искусства становились не только авторами изображения, но и равноправными авторами фильма. К ним принадлежит С. Урусевский. С его работы над фильмом «Летят журавли» начинается новый период в операторском искусстве. В наиболее драматичных эпизодах чуткая ка-

[2] *Адабашьян А.* Двадцать четыре картины в секунду.— Искусство кино, **1981, № 9, с. 101 — 102.**

Своя режиссерская тема у Г. Панфилова — сиюминутное состояние личности и ее потенциальная, духовная перспектива.
«Начало»

мера С. Урусевского сливается с героем. Главным средством была «не субъективность камеры, а то, что она сознательно, по добровольному и взвешенному решению выбирала своим местопребыванием зону непосредственного контакта с героем, была с ним соразмерна и вместе с ним оглядывала внешний мир» [3].

Мастерство Урусевского было соразмерно не только героям, но и искусству режиссуры. Камера Урусевского уловила тот сдвиг в духовной жизни народа, который произошел с начала Великой Отечественной войны. Смятение и стойкость души были выражены беспокойным движением камеры, ее переходом со штатива в человеческие руки, ее пристальным вниманием к человеку, к каждому его движению, особенно в напряженные и трагические минуты жизни.

Тяготение к самостоятельности, самоценности изображения вступало в противоречие с необходимостью выразить эмоциональное состояние человека в предельной духовной напряженности и привело к образованию стиля картины, в котором острота переживаний соответствовала остроте операторских приемов. Это был тот классический случай, когда борьба противоположностей закончилась взаимопереходом операторских приемов и запечатленных человеческих переживаний, а актерское исполнение слилось с характерными движениями камеры. Противоречие в снятом виде превратилось в гармонию образов.

В других фильмах, которые снимал Урусевский,— «Неотправленное письмо», «Я — Куба» — борьба противоположностей выливалась в иную форму — преодоление операторским искусством усилий режиссуры. В результате гипертрофии изображения операторское искусство не было уже элементом структуры, а образовывало собственную структуру, становилось формой и содержанием одновременно, иначе говоря, содержанием картины в известной мере становилась структура операторских приемов.

Превращение одного из элементов в структуру не всегда приводит к разрушению общей цельности фильма. Такая ситуация становится возможной, если преобладающее значение имеют приемы режиссуры. В фильме «Иван Грозный» режиссерское видение пластического решения образов персонажей в значительной мере скорректировало и актерское исполнение, изобразительное решение

[3] Цит. по кн.: *Иванкин Ю. Р.* Динамическая камера в художественном фильме.— М., 1979, с. 11.

Режиссер — та фигура, которая объединяет в единое целое многообразие всех уровней художественной структуры фильма. Стиль Марселя Карне узнаешь в любом его фильме по поэтически преобразованному творческой фантазией образу действительности.
«Дети райка»

С. Герасимов соизмеряет судьбы своих героев, как правило, молодых людей, с крупными проблемами эпохи. Эта внутренняя тема реализуется режиссером на материале современности и истории.
«Юность Петра»

основных ролей. Подслушивание, злобное недоверие, гнев были основными состояниями царя, его окружения, его противников. Профили с вывороченными белками глаз проходят через весь фильм. Эти человеческие лица деформированы в лики кровавой смуты.

Образование в фильме структуры одного из элементов менее предпочтительно, чем их противоречивое единство. Последнее — непременное условие классической цельности кинопроизведения.

Целостность музыкального образа фильма определяется слитностью музыки фильма с остальными его компонентами, умением композитора обогатить образную структуру картины, в эмоциональной форме выразить авторскую концепцию. Есть определенные жанры, где музыка играет главенствующую роль, является доминантной в художественном образе,— это жанры так называемого «музыкального фильма» (названного так в отличие от жанров, где доминирует словесное, вербальное начало, связанное с игрой актеров, или пластическое, изобразительное начало, связанное с творчеством художника и оператора). Чаще всего к жанрам «музыкального фильма» относят музыкальную комедию. Но это не единственный случай органического слияния музыки с конкретным кинематографическим жанром при доминанте музыкального решения. Развитие мюзикла показывает, что, начавшись в формах прежде всего развлекательных, близких к оперетте, водевилю, комедии, он все более расширяет диапазон творческих возможностей музыкального киножанра. Современный мюзикл может быть синтезом музыки, хореографии и слова на основе, например, жанра психологической драмы или даже трагедии («Вестсайдская история», «Весь этот джаз»).

Итак, целостность фильма как самостоятельного, завершенного кинематографического произведения включает в себя сложнейшую иерархию целостностей различного уровня. Все более крупные системы отражаются в структуре фильма — система искусств, кино как вид искусства, виды кино (документальное, игровое, научно-популярное, мультипликационное), группы жанров кино (драматические, эпические, лироэпические), каждый конкретный жанр, будь то, например, психологическая драма, детектив, кинопоэма или мюзикл. Какой бы фильм мы ни взяли, в его строении, стилистике, образности всегда обнаружим признаки того или иного вида кино, определенного жанра.

Кроме того, целостность фильма есть запечатленный в художественной структуре фильма процесс его создания коллективом

Для Н. Михалкова главной ситуацией становится эпизод человеческой жизни, когда герой в момент внутренней сосредоточенности слышит голос собственной судьбы.
«Пять вечеров»

Целостность фильма определяется его внутренней темой. В «Прощании» рассмотрено то специфически человеческое, нерастворимое неразложимое, что кристаллизуется в душе каждого и составляет его ценность.
«Прощание»

художников. Фильм как органическое целое представляет собой художественную структуру, состоящую из множества иерархически соподчиненных, объединенных в сложном синтетическом единстве структур.

Основу драматургической целостности фильма, т. е. композиции, составляет экранная реализация в пространственно-временном движении таких понятий, как фабула, сюжет, герой (характер), драматический конфликт в его развитии (завязка, перипетии, кульминация, финал). Основу пластической целостности фильма составляет органическое использование таких средств экранной выразительности, как план, ракурс, кадр, композиция кадра, движение камеры, образ пространства фильма. Вся материальная среда, ставшая объектом отражения в фильме (как сотворенная художником, так и реально существующая), составляет в целом единый пространственный, пластический образ фильма, данный в процессе его развития.

Во многих видах и жанрах кино доминантным является образ человека на экране. Это — образ вымышленного героя, сыгранный актером (игровое кино), образ реально существующего, документально снятого человека (документальное и научно-популярное кино), образ нарисованного или созданного объемно персонажа (мультипликационное кино). Но в любом случае это центральный объект синтеза всех иерархических уровней художественного обра-



за фильма в целом. Это «магнитный полюс» фильма, своеобразный центр, источник его гравитации. К нему стягиваются все силовые линии «магнитного поля» фильма. В развитии и раскрытии образа героя проявляются все уровни драматургической целостности, реализуются все уровни пластической целостности фильма.

Музыкальная целостность фильма возникла последней в генезисе киноискусства. Не случайно кинематограф существовал до 1930 года как «Великий Немой» и его произведения имели до этого вполне целостную структуру, созданную по законам поэтики живописно-монтажного кинематографа. Однако предчувствие музыки ощущалось уже и тогда в пластике кадров, ритме, композиции картины. «Итак, немое кино само себе писало музыку,— размышлял на эту тему С. Эйзенштейн.— Пластическую. И это тоже был своеобразный «выход из себя», выход в другое измерение. *Пластике* немого кино приходилось еще и *звучать.* Музыкальный ход сцены в те дни решался строем и монтажом изображения. Из монтажных кусков слагался не только ход сцены, но слагалась и ее музыка» [4].

В современном музыкальном фильме музыка «пронизывает» весь фильм, она высказывает то, что неподвластно речи словесной, выражает невыразимое — эмоции, настроения и состояния души. Музыкальный строй фильма сливается с драматургическим и пластическим строем фильма, с целостностью актерской игры. С. Эйзенштейн подразделял три основных этапа развития звукозрительного образа фильма в истории кино — «от *немого* через звуковое к *звукозрительному кинематографу*» [5].

«Мне кажется,— писал он,— что деление кинематографии на такие три этапа правильно.

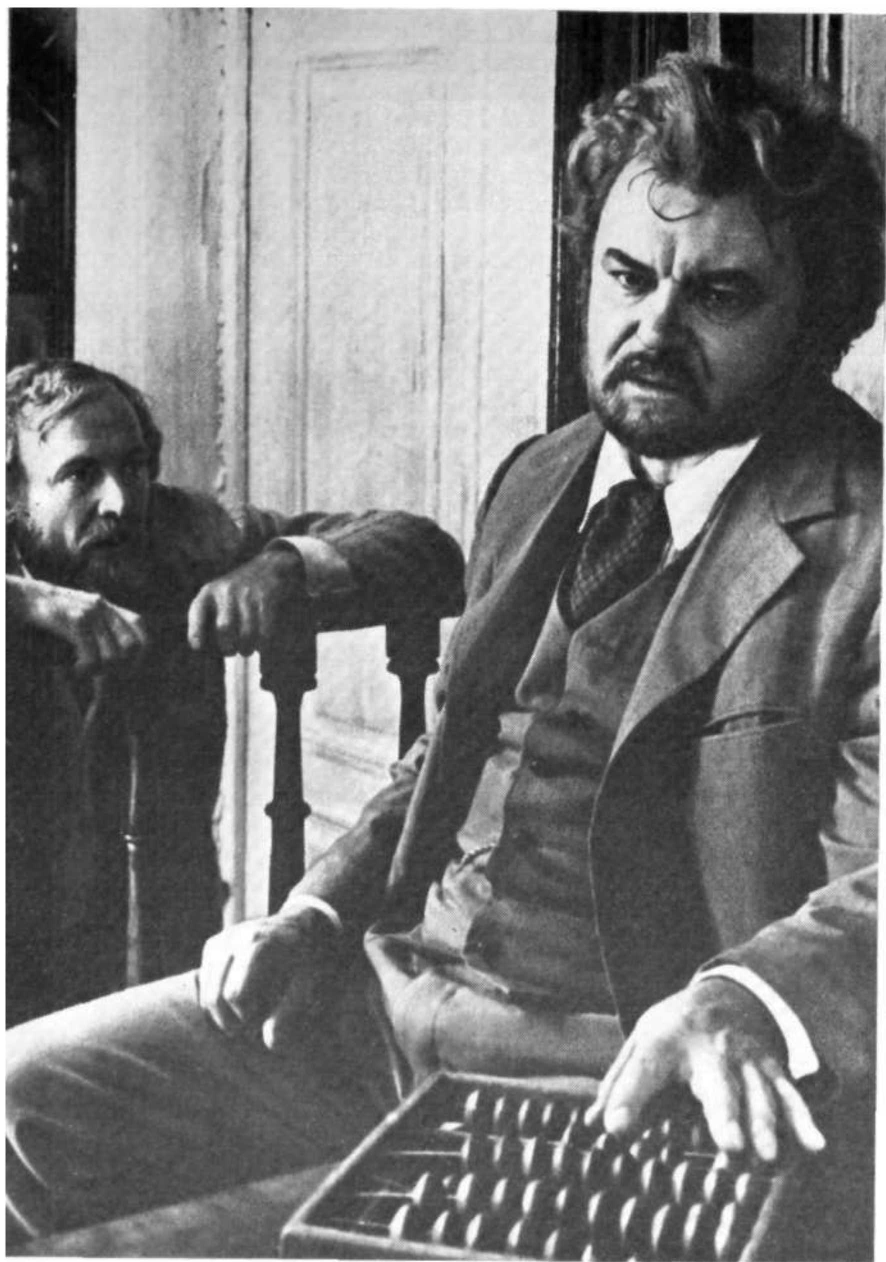
Под *звуковым* кино я понимаю кинематограф *неорганического соприсутствия звука и изображения...* Эти фильмы характерны превалирующей ролью звука в *основном словесно-речевого порядка.*

Последующий же этап звукозрительного кинематографа есть *кинематограф органической слиянности звука и изображения,* как соизмеримых и равнозначащих элементов, выстраивающих фильм в целом» [6].

Исторический процесс органического синтеза звука и изображения, как показывает Эйзенштейн, позволил создать новую целостную художественную структуру фильма. В немом кино доминантой, завершающим и наиболее ответственным творческим актом являлся монтаж, на ранних стадиях звукового кино (и сейчас

[4] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т.— М, 1964, т. 3, с. 251—252.
[5] Там же, с. 261—262.
[6] Там же.

Целостность изобразительного решения проявляется не только во всем фильме, но и в каждом кадре, композиции каждого кадра.
«Спасатель»



Есть «актерские» фильмы, где целостность актерской игры выходит на первый план в структуре картины. И. Смоктуновский и С. Бондарчук — именно такие крупные актеры-личности, которые становятся центром картин с их участием.

«Дядя Ваня»



Музыка — эмоциональная душа фильма. Особенно важна для целостности музыкального образа фильма слитность музыки со всеми его компонентами. Музыка М. Зива выражает балладность сюжета, нежность и горестность прощания лаутара с любимой навсегда.
«Лаутары»

в некоторых фильмах, где доминирует слово) — «озвучание», а в подлинно звукозрительном фильме — «вертикальный монтаж», который, по С. Эйзенштейну, является ядром творчества режиссера.

Режиссер — центральная фигура, синтезирующая в единую образную целостность все слои, все иерархические уровни фильма. Режиссерская полифония, контрапункт режиссера проходит «под знаком все возрастающей слиянности и гармонии монтажной полифонии».

«Этот тип нового «гармонического» контрапункта — вне парадоксов и эксцессов — мне кажется наиболее полно отражающим картину деятельности отдельного индивида внутри коллектива,— пишет С. Эйзенштейн, размышляя о коллективном процессе создания художественного образа фильма.—

Когда единая общественная задача подхвачена всем сонмом отдельных единиц, слагающих это общество,

когда каждая единица внутри его знает свой самостоятельный личный путь внутри разрешения общей задачи,

когда эти пути скрещиваются и перекрещиваются, сочетаются и переплетаются,— а все вместе взятое неразрывно движется вперед к осуществлению раз намеченной цели»[7].

Эта цель — фильм в неразрывном единстве всех его компонентов, всех его слоев и структур. Если эта цель достигнута, зрители получают целостное произведение экранного искусства, властно влияющее на умы и сердца миллионов, отражающее глубинные социальные процессы, доставляющее подлинное эстетическое наслаждение.

[7] *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6-ти т., т. 3, с. 323—324.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ТЕМЫ СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИИ

Жанры художественного кино

1. Понятие о жанре как социально-художественной структуре фильма. Система жанров художественного кино. Процесс ее развития и обновления. Социальная природа киножанров и их художественные особенности.

2. Драматические, эпические и лироэпические киножанры.

Драматические киножанры, имеющие в основе активно развивающееся действие. Различные принципы психологической обрисовки характера по законам определенного драматического жанра в психологической драме, мелодраме, трагедии. Динамика действия, острые повороты сюжета, активный герой в приключенческих жанрах — приключенческом фильме, научно-фантастическом фильме, детективе, вестерне, гангстерском фильме и т. д. Комедийные жанры: «комическая», комедия (лирическая, эксцентрическая, музыкальная, сатирическая), памфлет, водевиль и т. д.

Эпические жанры, имеющие в основе повествовательное, эпическое начало: эпопея, повесть, роман и др.

Лироэпические жанры: баллада, легенда, поэма, притча. Своеобразие образного поэтико-метафорического языка, особой системы поэтической символики в этих жанрах.

3. Жанры музыкального фильма: музыкальная комедия (лирическая, сатирическая, эксцентрическая и др.), мюзикл, кинобалет, киноопера, музыкальный биографический фильм.

4. Жанрово-тематические образования: историко-революционный фильм, биографический фильм, политический фильм, производственный фильм.

5. Постоянное развитие жанровой системы кино. Двуединство процессов образования и самоопределения новых жанров, с одной стороны, и синтеза традиционных жанров, с другой стороны, на современном этапе.

Документальное кино

1. Документалистика как вид образной публицистики. Различие функций хроники и документального кино. Историческая ценность кинодокумента. Образное осмысление факта в документальном кино.

2. Жанры документального кинофильма: очерк-портрет, событийный фильм, обзорный фильм, проблемный фильм и др.

3. Способы создания документального фильма: на основе событийной съемки, иконографической съемки, перемонтажа архивной кинохроники. Возможности, преимущества и недостатки каждого из способов. Их органическая взаимосвязь и взаимовлияние.

4. Событийная съемка: репортаж, кинонаблюдение (в том числе длительное наблюдение), интервью (монолог героя и диалог с ним). Возможности использования скрытой и открытой (в том числе «привычной») камеры. Использование разнообразия видов съемок и последующего образного монтажа для более глубокого раскрытия характера человека и жизненной проблемы.

5. Принципы создания иконографического фильма: использование архивных документов, литературных источников, мемуаров в сочетании с закадровым текстом. Широкие возможности звукозрительного контрапункта. Принципы «оживления» старых фотографий (наезды, отъезды камеры, укрупнения, наплы-

вы и т. д.). Использование шумов, музыки, документального текста, прочитанного от первого лица актерами, введение в фильм комментатора и т. д. Задача всех этих приемов — образное воссоздание исторического факта.

6. Принципы создания монтажного фильма: перемонтаж хроники, различных документальных кадров с целью создания нового по авторской концепции произведения. Современный взгляд на историю как определяющее начало в создании монтажного фильма. Способы его создания (новые монтажные стыки, авторский комментарий, звукозрительный контрапункт и др.).

7. Стилевые течения в кинодокументалистике. Особенности произведений, где преобладают психологическое, социологическое или эстетическое начала. Взаимосвязь и взаимообогащение этих стилевых направлений. Художники, наиболее ярко выразившие себя в каждом из них.

Мультипликационное кино

1. Природа искусства мультипликации — оживление посредством пофазной съемки рисунков и объемных композиций. Изобразительные истоки мультипликационного фильма: лубок, миниатюра, гравюры па доске и металле, кукольный театр, скульптура, живопись, книжная графика, карикатура, комикс, плакат, пантомима, театр и др.

2. Виды мультипликации: рисованная, объемная (кукольная), теневая (силуэтная), перекладная, синтетическая (коллаж) и др.

3. Жанры мультипликации. Фольклорные жанры: сказка, легенда, баллада, героический эпос. Сатирические жанры: политический плакат, сатирическая комедия, сатирическая сказка, скетч, басня, фельетон. Философско-поэтические жанры: притча, аллегория, поэма, поэтическая миниатюра и др.

4. Специфика мультипликационных фильмов, адресованных детской и взрослой аудитории. Их общие качества: простота, лаконизм, обобщенность формы, богатство авторской фантазии. Использование мультипликации в художественных, документальных и научно-популярных лентах. Социальное значение мультипликации.

Научно-популярное кино

1. Природа научно-популярного кино. Наука как предмет этого вида кино и искусство как средство популяризации науки.

2. Виды фильмов, возникших на стыке кино и науки: научно-исследовательский, научно-популярный, учебный. Цели их создания: вспомогательная роль в научных исследованиях (научные цели); популяризация в массах научных и технических достижений (просветительские цели); вспомогательная роль в учебном процессе (учебные цели). Различная степень художественного, образного освоения материала в фильмах этих видов.

3. Жанровая система научно-популярного кино. Использование в нем образных средств документального, игрового и мультипликационного кино. Многообразие творческих принципов художественной популяризации естественных и общественных наук, техники и искусства.

4. Социальная роль научно-популярного кино в период научно-технической революции, в век крупных научных открытий, освоения космоса. Значение научно-популярного кино для выработки материалистического мировоззрения.

Драматургия

1. Природа кинодраматургии как особого рода литературы, предназначенной для экранного воспроизведения. Принципы создания драматургом словесного образа в расчете на его аудиовизуальное воплощение.

2. Сценарий как литературная основа фильма, в которой логически последовательно, художественно выразительно дается словесное описание будущего экранного произведения. Особенности литературного и режиссерского сценарии.

3. Этапы становления кинодраматургии.

4. Структура сценария. Его композиция. Сцена, эпизод. Замысел, тема, идея сценария. Образ-характер. Монолог. Диалог. Поступок. Драматический конфликт.

Фабула: завязка, кульминация, перипетии, развязка. Сюжет. Внефабульные элементы. Атмосфера действия. Деталь. Авторская ремарка.

5. Экранизация в кино и на телевидении. Монтажное мышление у классиков литературы. Сходство и различие литературного и аудиовизуального образов.

Режиссура

1. Режиссер — руководитель творческого коллектива. Режиссерский сценарий. Сбор материалов для фильма. Выбор места для съемок.

2. Подбор актеров. Фото- и кинопробы. Групповые пробы.

3. Работа с актером. Репетиции. Работа с актером в процессе съемок. Поиски наиболее выразительного исполнения при помощи дублей. Различия в работе с профессиональным и непрофессиональным актерами.

4. Мизансцена. Мизансцена в театре и кино. Три основных вида мизансцены в зависимости от положения камеры по отношению к обстановке действия и персонажам: а) обстановка и расположение актеров на общем плане; б) панорамирование как средство построения мизансцены; в) глубинная мизансцена и ее преимущество — сочетание крупного и общего планов при соблюдении строгой композиции кадра.

5. Монтаж как сочетание кадров в фильме по их форме и содержанию для воплощения авторского замысла. Технический монтаж — первоначальная форма монтажа. Художественный монтаж как метод режиссерского мышления. Творческое освоение технических новшеств Д. Гриффитом. Новаторские поиски Л. Кулешова, Д. Вертова, С. Эйзенштейна.

6. Виды монтажа. Классификация монтажа по В. Пудовкину (параллелизм, уподобление, одновременность, лейтмотив), С. Эйзенштейну (метрический, ритмический, тональный, обертонный, интеллектуальный, параллельный ходу одного или нескольких событий, параллельный ощущению, значению, представлению). Классификация монтажа по М. Мартену и ее непоследовательность. Два основных принципа монтажа — логический и эмоциональный. Кинометафора, сравнение, метонимия, синекдоха. «Монтаж аттракционов» и закономерности восприятия фильма.

Художник кино

1. Роль художника в кино. Становление искусства художника в советском кино.

2. Художник и сценарий. Сбор иконографических материалов для фильма. Рисунок как средство подготовки изобразительного решения фильма.

3. Декорации. Сочетание в декорационном решении обобщенных образов (архитектура, интерьер) с характерными для эпохи выразительными деталями. Роль декорации в характеристике персонажей, создании эмоциональной атмосферы, реалистического символа.

Натура. Природа при натурных съемках как один из героев картины. Декорирование, «гримирование» природы для создания художественного образа в фильме. Декорация и натура как объект произведения, среда для действия персонажей.

4. Костюм как своеобразная декорация человека. Значение костюма для выражения социальной, национальной, исторической принадлежности героя, его характера и общественного положения, возрастных особенностей.

5. Грим — частичное или существенное изменение лица актера с целью создания определенного образа. Сложность исторического грима. Портретное сходство с прототипом и художественный образ исторического персонажа. Социальный грим как пластическое выражение обобщенного представления о социальном статусе человека. Грим как выражение национальных черт персонажа.

Операторское искусство

1. Функции оператора в процессе съемок фильма. Становление операторского мастерства и формирование советской школы операторского искусства. Творчество Э. Тиссэ, А. Головни, А. Москвина, С. Урусевского, П. Лебешева и др.

2. Работа оператора на съемке картины.

Кинематографический план. Изобразительная и выразительная специфика общего, среднего и крупного планов. Деталь.

3. Ракурс как средство операторского искусства. Съемка с движения и ее преимущества. «Субъективная камера».

4. Композиция кадра—взаиморазмещение и взаимосвязь частей изображения. Свет в искусстве оператора.

Замкнутый кадр и открытый кадр (по Л. Кулешову).

Второй план и фон — существенные элементы композиции кинокадра.

5. Цвет на экране. Цвет и действие. Цвет и характер героя. Символическое звучание цвета.

Звук в кино

1. Современное кино как аудиовизуальное искусство, сочетающее изображение и звук. Виды звука в кино: музыка, шумы, слово.

2. Музыка в кино.

Принципы сочетания музыки и киноизображения. Кино и музыка как временные искусства, использующие законы ритма и гармонии.

Попытки создать киноизображение под закопченное музыкальное произведение. Односторонность подобных визуальных толкований многослойных музыкальных произведений.

Использование музыки в качестве подчиненного элемента в самостоятельных кинопроизведениях. Ведущая роль изображения. Роль музыки как катализатора эмоций.

Функции музыки в фильме. Внутрикадровая (мотивированная) музыка. Закадровая (авторская) музыка. Синтез и взаимовлияние внутрикадровой и закадровой музыки.

3. Использование шумов в кино. Натуральное звучание шумов. Образное их использование.

4. Слово в кино. Речь героев (монолог, диалог, реплика и др.). Речь автора. Внутрикадровая и закадровая речь.

Актер в фильме

1. Выразительные средства актера.

Глаза актера. Мимика. Мимика актера и жанр фильма. Пантомима как средство создания образа. Речь в кино.

2. Система Станиславского и кино. Метод представления и метод переживания, их специфика и эффективность. Штампы актерского исполнения. Внутреннее и внешнее перевоплощение. Характер и характерность.

3. Личность актера. Внешность актера и роль. Воля, наблюдательность, память, воображение как необходимые данные актерской профессии. Талант актера как комплекс физических и духовных качеств. Соотношение личности актера **и** воплощаемого характера.

4. Типы актеров. Школа «натурщика» Л. Кулешова. Теория типажа С. Эйзенштейна. Кинозвезда как явление искусства и социальное явление. Современный актер.

Кинематографическое время **и пространство**

1. Кинематографическое время и пространство как особая форма художественного освоения реального времени и пространства. Образное решение пространственно-временных сцеплений в фильме.

2. Формы художественного освоения времени экраном. Преодоление в художественном времени фильма его реальных свойств (целостности, бесконечности, необратимости, равномерности, однонаправленности в движении от прошлого через настоящее к будущему) с целью создания целостного художественного мира фильма. Синтез в сюжетном времени фильма времени исторического, времени автора, героя и зрителя.

3. Понятие об историческом времени фильма. Связь исторического фильма

с исторической наукой. Художественное время фильма как образная трактовка исторического времени. Способы образной трактовки исторического времени: исторически объективно, с позиций диалектического и исторического материализма (что является основополагающим для творчества советских кинорежиссеров и прогрессивных мастеров мира) и крайне субъективно, с искажением реальной правды истории (что характерно для буржуазного кинематографа, особенно для массовой культуры). Соотношение исторического времени фильма с его жанром (эпическое, лирическое, лироэпическое, драматическое художественное время фильма), стилем, творческой индивидуальностью художника.

4. Целостность и дискретность художественного времени фильма. Сочетание текучести, подвижности, временной длительности картины (что создает ее временную целостность) и возможности «распластывать», «резать», делать дискретным запечатленное экранное время на монтажном столе. Понятие С. Эйзенштейна о «золотом сечении» фильма как выражении его органичной целостности, соединяющей в единстве его дискретные моменты.

5. Бесконечность и конечность художественного времени фильма. Сочетание конечности реальной длительности процесса демонстрации фильма и возможности организовать художественное время фильма как психологически разомкнутую, «бесконечную» структуру. Связь «бесконечного» художественного времени с определенными стилевыми течениями и жанрами лиропоэтического кинематографа. Разомкнутое «бесконечное» художественное время фильма как арена вечных мировых вопросов человечества. Связь их с конкретно-исторической трактовкой художником, выражающим определенное мировоззрение и идеологию.

6. Необратимость и обратимость художественного времени фильма. Многослойность жизни художественного сознания, отражающая длительный процесс развития человеческой цивилизации, духовный опыт каждого человека. Экранное время как зримая летопись истории, противостоящая необратимости времени. Технические возможности создания обратимости времени («обратная» съемка). Способы художественного воссоздания в сюжете прошлого, настоящего и будущего времени. Соединение, сцепление временных пластов в сюжете фильма.

7. Однократность и многократность времени. Преодоление в художественном времени фильма реальной однократности времени. Способы дублирования, умножения однотипных или сходных ситуаций, временных повторов, вариаций. Система лейтмотивов, звукозрительных, пластических рефренов фильма как система его опорных ритмических моментов, образующих его художественную структуру. Теория дистанционного монтажа А. Пелешяна.

8. Равномерность и неравномерность времени. Технические возможности для преодоления реальной равномерности времени (различные скорости съемок и способы проекции изображения). Кинетические приемы съемок (определяемые скоростью движения пленки в аппарате). Динамические приемы съемок (виды движения камеры и оператора). Художественные способы ускорения, замедления или остановки времени фильма. Теория «крупного плана времени» В. Пудовкина.

9. Художественное время кино в сопоставлении с художественным временем других техногенных искусств (фотографии, радио и телевидения). Запечатленное мгновение и дискретное пространство фотографии. Запечатленный временной и пространственный процесс кино. Реальное время трансляции и целостность и бесконечная длительность временного процесса радио. Синтез возможностей фотографии, кино и радио в телевидении. Два ответвления художественного телевизионного времени — в фиксированной и трансляционной форме.

10. Кинематографическое пространство, его специфика, отличие от реального пространства.

11. Виды и свойства кинематографического пространства. Протяженность, объемность пространства, его историческая и образная достоверность.

12. Художественная образность пространства, его поэтическая и прозаическая трактовка. Метафоричность пространства. Виды пространственных метафор. Субъективное и фантастическое пространство.

13. Замкнутое и разомкнутое пространство, его направленность. Цельность пространства.

14. Пространство и жанр. Пространство эпоса, трагедии, комедии, мелодрамы.

Целостность фильма

1. Целостность кино как вида искусства в системе искусств (пространственные, временные и пространственно-временные искусства, традиционные и техногенные искусства). Киноискусство и телеискусство как две ветви единого техногенного экранного искусства. Создание целостного художественного образа при участии съемочной и звукозаписывающей аппаратуры (возможности плана, ракурса, композиции) и при помощи творческих манипуляций с материальным носителем информации (монтаж).

2. Целостность системы видов и жанров кино. Доминантные признаки, определяющие целостность каждого из четырех видов киноискусства. Создание художественного образа: на основе технической фиксации актерского лицедейства, художественного вымысла — в игровом кино; на основе фиксации пепреобразованной реальной действительности — в документальном кино; на основе фиксации рисованного изображения или созданного художником объемного объекта — в мультипликации; на основе фиксации образно интерпретированных научных фактов и идей — в научно-популярном кино. Целостность жанровой системы кино. Доминанты в той или иной группе жанров.

3. Целостность художественного образа фильма. Преломление в образной структуре фильма общих свойств киноискусства, его видов и жанров. Влияние этих внешних сцеплений па внутреннюю структуру фильма. Личность художника как доминанта при создании неповторимого целостного образа фильма. Процесс реализации художественной целостности от замысла фильма к его конкретному воплощению на всех его уровнях (драматургия, режиссура, пластическое решение, актерская игра, музыкальная драматургия). Доминантность целостности режиссерского видения как организующего элемента целостности художественного образа фильма.

ЛИТЕРАТУРА ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ КИНО

Самое важное из искусств. Ленин о кино: Сб. документов и материалов — М.: Искусство, 1963— 198 с.

Актер в кино.— М.: Искусство, 1976.— 303 с.

Александров Г. В. Эпоха и кино.— М.: Политиздат, 1976.— 287 с.

Андроникова М. Портрет: От наскальных рисунков до звукового фильма.— М.: Искусство, 1980.—423 с.

Арнштам Л. О. Музыка героического.— М.: Искусство, 1977.— 295 с.

Асенин С. В. Волшебники экрана: Эстет. проблемы соврем. мультипликации.— М: Искусство, 1974.— 287 с.

Базен А. Что такое кино?/Пер с франц.— М.: Искусство, 1972.— 383 с.

Балаш Б. Кино: Становление и сущность нового искусства/Пер. с нем.— М: Прогресс, 1968.—328 с.

Баскаков В. В ритме времени: Кинематограф. процесс сегодня.— М.: Искусство, 1982.— 335 с.

Баскаков В. Е. Противоречивый экран.— М.: Искусство, 1980.—223 с.

Братья Васильевы. Собр. соч.: В 3-х т.— М.: Искусство, 1981—1983.

Будяк Л. М. Кинематограф развивающихся стран.— М.: Знание, 1981.— 56 с.

Будяк Л. М. Советский историко-биографический фильм.— М,: Знание, 1978.— 55 с.

Вайсфельд И. Искусство в движении.— М.: Искусство, 1981.— 240 с.

Вайсфельд И. Мастерство кинодраматурга.— М: Искусство, 1961.— 304 с.

Васильков И. Искусство кинопопуляризации: Очерки теории науч.-попул. кино.— М.: Искусство, 1982.— 350 с.

Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы.— М.: Искусство, 1966.—320 с.

Власов М. Виды и жанры киноискусства.— М.: Знание, 1976.— 112 с.

. Вульферт Н. В., Силантьева Т. Э. Художники советского кино.— М.: Сов. художник, 1972.— 58 с.

Габрилович Е. Четыре четверти.— М.: Искусство, 1975.— 318 с.

Герасимов С. Воспитание кинорежиссера.— М: Искусство, 1978.— 431 с.

Герасимов С. Собрание сочинений: В 3-х т.— М.: Искусство, 1982. (Т. 1. Киносценарии.— 446 с.)
Головня А. Мастерство кинооператора.— М.: Искусство, 1965.— 239 с.
Громов Е. С. Духовность экрана.— М.: Искусство, 1976.— 255 с.
Гуральник У. А. Фильмы, рожденные книгой.— М.: Знание, 1973.— 48 с.
Демин В. Фильм без интриги.— М.: Искусство, 1966.— 219 с.
Довженко А. П. Собрание сочинений: В 4-х т.— М.: Искусство, 1966—1969.
Дробашенко С. В. История советского документального кино.— М.: Изд-во МГУ, 1980.— 90 с.
Дробашенко С. В. Феномен достоверности: Очерки теории документ. фильма.— М.: Наука, 1972.— 184 с.
Дубровин А. Типическое: К эстетике нашего кино.— М.: Искусство, 1979.— 239 с.
Ждан В. Н. Эстетика фильма.— М.: Искусство, 1982.— 375 с.
Зак М. Кинорежиссура: Опыт и поиск.— М.: Искусство, 1983.—269 с.
Звезды немого кино.— М.: Искусство, 1968.— 234 с.
Зоркая Н. М. На рубеже столетий.— М.: Наука, 1976.— 303 с.
Иванов-Вано И. П. Кадр за кадром.— М.: Искусство, 1980.— 240 с.
Ильин Р. Н. Изобразительные ресурсы экрана.— М.: Искусство, 1973.— 176 с.
История зарубежного кино: Кино стран социализма.— М.: Искусство, 1981, т. 3.— 192 с.
История советского кино. 1917—1967 гг.: В 4-х т.— М.: Искусство, 1973—1978.
Караганов А. В. На экране — Великий Октябрь.— М.: Союзинформкино, 1979.— 33 с.
'Караганов А. В. Советское кино: проблемы и поиски.— М.: Политиздат, 1977,—214 с.
Карцева Е. Вестерн: Эволюция жанра.— М.: Искусство, 1976.—255 с.
Кино и наука.— М: Искусство, 1970.— 463 с.
Кино Советской Киргизии.— М.: Искусство, 1979.— 336 с.
Кинооператор Андрей Москвин.— М.: Искусство, 1971.— 230 с.
Козинцев Г. Глубокий экран.— М.: Искусство, 1971.— 254 с.
Козинцев Г. Пространство трагедии.— М.: Искусство, 1973.— 232 с.
Козинцев Г. М. Собрание сочинений: В 5-ти т.— Л.: Искусство, 1982. (Т. 1.— 558 с.)
Козлов Л. М. Изображение и образ.— М.: Искусство, 1981.— 288 с.
Колодяжная В., Трутко И. История зарубежного кино. 1929—1945 гг.— М.: Искусство, 1970, т. 2.— 434 с.
Корганов Г., Фролов И. Кино и музыка.— М.: Искусство, 1964.— 351 с.
Колодяжная В. Советский приключенческий фильм.— М.: Искусство, 1965.— 210 с.
Комаров С. История зарубежного кино: Немое кино.— М.: ВГИК, 1965, т. 1.— 416 с.
Комики мирового экрана.— М.: Искусство, 1966.— 287 с.
• **Корниенко И. С.** Кино Советской Украины.— М.: Искусство, 1975.— 240 с.
Кракауэр 3. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера.— М.: Искусство, 1977.— 321 с.
Кракауэр 3. Реабилитация физической реальности /Пер. с англ.— М.: Искусство, 1974.— 424 с.
"**Краткая** история советского кино.— М.: Искусство, 1969.— 615 с.
Крючечников Н. Композиция фильма.— М.: Искусство, 1960.— 205 с.
Кукаркин А. В. Буржуазная массовая культура.— М.: Политиздат, 1978.— 350 с.
Кузнецова В. Кинофизиогномика.— Л.: Искусство, 1978.— 175 с.
Кузнецова В. Костюм на экране.— М.: Искусство, 1975.— 151 с.
Кулешов Л. Азбука кинорежиссуры.— М.: Искусство, 1969.— 132 с.
Кулешов Л. В. Статьи и материалы.— М.: Искусство, 1979.— 239 с.
Левин Е. О художественном единстве фильма.— М.: Искусство, 1977.— 120 с.
Лейда Д. Из фильмов — фильмы.— М.: Искусство, 1966.—188с.
Лордкипанидзе Н. Актер на репетиции.— М.: Искусство, 1978.— 215 с.
Мальцене М. Кино Советской Литвы.— М.: Искусство, 1980.— 249 с.

Маматова Л. Х. Многонациональное советское киноискусство — М • Знание, 1982.— 159 с.
Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив.— Л.: Искусство, 1975— 167 с.
Маркулан Я. Киномелодрама: Фильм ужасов.— Л.: Искусство, 1978.__191 с.
Мартен М. Язык кино/Пер. с франц.— М.: Искусство, 1959.— 292 с.
Мастера советской мультипликации.— М.: Искусство, 1972.— 191 с.
Мачерет А. Художественность фильма.— М.: Искусство, 1975.— 255 с.
Мудрость вымысла: Мастера мультипликации о себе и своем искусстве — М.: ИСКУССТВО, 1983.— 207 с.
Мясников Г. Художник кинофильма.— М.: Искусство, 1977.— 99 с.
На экране Америка/Сост. И. Е. Кокарев.— М.: Прогресс, 1978.— 452 с.
О Шукшине: Экран и жизнь.— М.: Искусство, 1979.— 335 с.
Очерки истории казахского кино.— Алма-Ата: Наука, 1980.— 270 с.
Парамонова К. К. В зрительном зале — дети.— М.: Искусство, 1967.— 189 с.
Петров А., Колесникова Н. Диалог о киномузыке.— М.: Искусство, 1982.— 175 с.
Пилихина М. М. Я — кинооператор.— М.: Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1976.— 54 с.
Погожева Л. П. На экране современник.— М.: Знание, 1977.— 64 с.
Проблема времени в искусстве и кинематограф.— М.: ВГИК, 1973.— 142 с.
Пространство цвета: Заметки о советских художниках кино.— М.: Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1981.— 160 с.
Пудовкин В. И. Собрание сочинений: В 3-х т.— М.: Искусство, 1974—1976.
Разлогов К. Э. Боги и дьяволы в зеркале экрана: Кино в зап. религ. пропаганде.— М.: Политиздат, 1982.— 224 с.
Ракурс: Сб. статей и материалов о киноискусстве соц. стран.— М.: Искусство, 1977.— 263 с.
Рачук И. А. Зовущие на подвиг.— М.: Военнздат, 1972.— 190 с.
Ромм М. Беседы о кино.— М.: Искусство, 1964.— 366 с.
Ромм М. И. Избранные произведения: В 3-х т.— М.: Искусство, 1980.
Рыбак Л. В кадре — режиссер.— М.: Искусство, 1974.— 232 с.
Рязанов Э. А. Грустное лицо комедии.— М.: Мол. гвардия, 1977.— 272 с.
Садуль Ж. История киноискусства.— М.: Изд-во иностр. лит., 1957.— 463 с.
Саид Ш., Киямова Л. И. Таджикскому кино — 50 лет.— Душанбе: Ирфон, 1979.— 115 с.
« Соболев Р. П. Александр Довженко.— М.: Искусство, 1980.— 306 с.
Соболев Р. П. Как кино стало искусством.— Киев: Мистецтво, 1975.— 127 с.
Советские художники театра и кино.— М.: Сов. художник, 1981.—323 с.
Смоктуновский И. М. Время добрых надежд.— М.: Искусство, 1979.— 239 с.
Сосновский И. Л. Кино Советской Латвии.— М.: Искусство, 1976.— 135 с.
Старкова З. С. Литература и кино.— М.: Просвещение, 1978.— 95 с.
Суменов Н. М. Политический фильм.— М.: Знание, 1977.— 47 с.
Теплиц Ежи. История киноискусства: В 4-х т.— М.: Прогресс, 1968—1974.
Тешабаев Д. Узбекское кино, традиции, новаторство.— Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1979.— 182 с.
Тиканадзе Р. Грузинское кино, проблемы, искания.— Тбилиси: Хеловнеба, 1978.— 351 с.
Трауберг Л. Фильм начинается.— М.: Искусство, 1977.— 327 с.
Ульянов М. А. Моя профессия.— М.: Мол. гвардия, 1975.— 254 с.
Федерико Феллини.— М.: Искусство, 1968.— 288 с.
Федорин А. В. Историко-революционный документальный фильм.— М.: Знание, 1972.— 56 с.
Фомин В. Все краски сюжета.— М.: Искусство, 1971.— 167 с.
Фомин В. Пересечение параллельных.— М.: Искусство, 1976.— 360 с.
Франк Г. Карта Птолемея.— М.: Искусство, 1975.—231 с.
Фрейлих С. Золотое сечение экрана.— М.: Искусство, 1976.— 359 с.
Фрейлих С. И. Проблема жанров в советском киноискусстве.— М.: Знание, 1974.— 48 с.
Ханютин Ю. М. Реальность фантастического мира.— М.: Искусство, 1977.— 304 с.

Художники советского кино.— М.: Сов. Художник, 1972.— 58 с.
Художники советского мультфильма.— М.: Сов. художник, 1978.— 127 с.
Шилова И. М. Превращения музыкального фильма.— М.: Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1981.— 62 с.
Штраух М. М. Главная роль.— М.: ВТО, 1977.— 275 с.
Шуб Э. Крупным планом.— М.: Искусство, 1959.— 255 с.
Эйзенштейн в воспоминаниях современников.— М.: Искусство, 1974.— 422 с.
Эйзенштейн С. Избранные статьи.— М.: Искусство, 1956.— 455 с.
Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6-ти т.— М.: Искусство, 1964—1971.
Экран и идеологическая борьба: Сб. статей.— М.: Искусство, 1976.— 288 с.
Эрмлер Ф. М. Документы, статьи, воспоминания.— Л.: Искусство, 1974.— 344 с.
Юренев Р. Н. Краткая история советского кино.— М.: Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1979.— 234 с.
Юренев Р. Советская кинокомедия.— М.: Наука, 1964.— 538 с.
Юткевич С. О. Кино — это правда 24 кадра в секунду.— М.: Искусство, 1974.— 328 с.
Юткевич С. О. Контрапункт режиссера.— М.: Искусство, 1960.— 448 с.
Юткевич С. О. Модели политического кино.— М.: Искусство, 1978.— 256 с.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ ФИЛЬМЫ

Художественное кино

Автомобиль, скрипка
и собака Клякса
А если это любовь?
А зори здесь тихие...
Айболит-66
Александр Невский
Александр Пархоменко
Алые маки Иссык-Куля
Альпийская баллада
Анна Каренина
Арсенал
Афоня
Аэлита
Балерина
Баллада о солдате
Балтийское небо
Бег
Бегство мистера Мак-Кинли
Белая птица с черной отметиной
Белое солнце пустыни
Белый пароход
Берегись автомобиля
Бесприданница
Блокада
Братья Карамазовы
Броненосец «Потемкин»
Бумбараш
Вавилов XX
Валентина
Васса
Ваш сын и брат
Вей, ветерок!
Венок сонетов
Верность
Веселые ребята
Влюбленные
В огне броду нет
Возвращение Максима
Война и мир
Волга-Волга
Восемнадцатый год
Воскресение
Восхождение
Время, вперед!
Выборгская сторона
Гамлет
Гараж
Гойя, или Тяжкий путь познания
Городок Анара
Грузинская хроника XIX века
Дама с собачкой
Два бойца
Двадцать дней без войны
Двадцать шесть дней из жизни
Достоевского
Дворянское гнездо
Девочка ищет отца
Девять дней одного года
Депутат Балтики
Детство Горького
Дерево Джамал
Дерсу Узала
Дети Ванюшина
Дикая охота короля Стаха
Дневные звезды

Праздники детства
Председатель
Премия
Преступление и наказание
Процесс
Пять вечеров
Раба любви
Радуга
Рассказ неизвестного человека
Рассказы о Ленине
Республика ШКИД
Родная кровь
Родня
Романс о влюбленных
Руины стреляют...
Руслан и Людмила
Рустам и Сухраб
Саженцы
Салют, Мария!
Свадьба в Малиновке
Свинарка и пастух
Секретарь райкома
Семеро смелых
Семья Ульяновых
Сердце матери
Сережа
Сестры
Синема
Сказ о матери
Сказка о потерянном времени
Сказка о царе Салтане
Слово для защиты
Соль Сванетии
Соната над озером
Сорок первый
Состязание
Спасатель
Старая, старая сказка
Степь
Сто дней после детства
Странные люди
Судьба человека
Табор уходит в небо
Тарас Шевченко
Твой современник
Твой сын, земля
Тихий Дон
Трактористы
Третяя Мещанская
Треугольник
Три дня Виктора Чернышова
Укрощение огня
У озера
Учитель
Факт
Хабарда
Хмурое утро
Цветение несеяной ржи
Цирк
Чайковский
Чапаев
Часы остановились в полночь
Человек с ружьем
Человек уходит за птицами
Через кладбище
Черная курица, или Подземные жители
Член правительства
Чудаки
Чужие письма
Чучело
Шестое июля
Щорс
Элисо
Это мгновение
Это сладкое слово — свобода
Юность Максима
Юность Петра
Яков Свердлов
Я родом из детства

Мультипликационное кино

А вдруг получится
Антенны во льдах
Бабочка
Балерина на корабле
Баня
Бедная Лиза
Большая-малая война
Большие неприятности
Большой Тылль
Бременские музыканты
Ваня Датский
Варежка
Вдохновение
Веселая карусель
Ветерок
Винни-Пух идет в гости
Возвращение
Времена года
Гвоздь
Генерал Топтыгин
Гепард
Дарю тебе звезду
Двенадцать месяцев
Ежик в тумане
Еще раз о моде
Жил-был Козявнн
Забор
Зимние холода
Золоченые лбы
И с вами снова я
Икар и мудрецы
История одного преступления
Как один мужик двух генералов прокормил
Каникулы Бонифация
Клубок
Конек-Горбунок
Конец черной топи

Контакт
Кот в сапогах
Крокодил Гена
Кто сказал «мяу»?
Лабиринт
Лев и бык
Левша
Легенда о двух великанах
Легенда о пламенном сердце
Лестница
Лиса и Бобер
Лиса и Заяц
Малыш и Карлсон
Маяковский смеется
Медвежонок и тот, кто живет в речке
Месть кота Леопольда
Мир дому твоему
Не в шляпе счастье
Необыкновенный матч
Ну, погоди!
Одуванчик
О, мода, мода!
Осел, селедка и метла
Осень
Отелло-67
Отть в космосе
Охотники
Песни огненных лет
Пластилиновая ворона
Поезд памяти
Поле
Полигон
Портрет
Похождения Чичикова
Почти невероятная история
Приключения Буратино
Птичий рынок
Разлученные
Самый маленький гном
Самый младший дождик
Сеча при Керженце
Сказка о мертвой царевне и семи богатырях
Сказка о рыбаке и рыбке
Сказка сказок
Скамейка
Слово о хлебе
Снежная королева
Снежные люди
Соломенная сказка
Сон в летнюю ночь
Старая Рига
Старинные чешские сказания
Старые знакомые
Стрелок
Тайна острова Бек-Кап
Талант
Тимка и Димка
Три толстяка
Умуркумур
Учитель пения
Фантик
Фильм, фильм, фильм!
Цапля и журавль
Чебурашка
Человек в рамке
Человек и его птица
Человечка нарисовал я
Человечки
Чудесница
Чумацкий шлях
Шайбу, шайбу!
Шкатулка с секретом
Шкаф
Шпионские страсти
Щелкунчик
Юноша Фридрих Энгельс
Я к вам лечу воспоминаньем

Документальное кино

А кукушка куковала
Без легенд
Безумие
Большая диагональ
Бронзовый солдат
Валмиерские девушки
Великая Отечественная
Великий обличитель
Вечно живой
Вечное движение
Взгляните на лицо
Владимир Ильич Ленин
В огне жизни
Время, которое всегда с нами
Всего три урока
Генерал Пуща
Гимнастерка и фрак
Горсть песка
Гренада, Гренада, Гренада моя...
235 миллионов
Девяносто шестая осень
Десять лет спустя, или Надежды и тревоги 10 «А»
Диана белорусских лесов
Дорога без привала
До свидания, мама!
Друг Горького — Андреева
Если дорог тебе твой дом
Если родится девочка
Женщина из убитой деревни
Замки на песке
Запретная зона
Знамя партии
И все-таки я верю
Интернационал
Ищу соперника
Катюша
Корабль принял имя
Косые майские дожди
Красная тетрадь

Ленин: семь лет в Швейцарии
Лилия, дочь Георгины
Лучшие дни нашей жизни
Люди земли и неба
Мир без игры
Мир дому твоему
Мужские голоса
Нарынский дневник
Наш марш
Немой крик
Николай Амосов
Обыкновенный фашизм
О матерях можно рассказывать бесконечно
От имени детства
Падение династии Романовых
Память
Пастух
Первые ноты
Повесть о нефтяниках Каспия
Подвиг
Полесские колядки
Последнее слово
Последние письма
Птица «Икс»
Радость бытия
Разум против безумия
Русское чудо
Седая гвардия
След души
Слова матери
Страницы жизни
Стрелять хотела
Там, за рекою Дзержиново
Твой день зарплаты
Три песни о Ленине
Трудные ребята
Ты и я
Утро туманное, утро седое...
Хроника пребывания на земле
Шел солдат
Это была не я
Я встретил Вас

Научно-популярное кино

Академик Кнунянц
Альтернатива
А мама меня не любит
Битва за жизнь
Болдинская осень
В глубины живого
Великий парадокс
Возрождение
Вторжение в клетку
Гибель Пушкина
Глазами биофизика
Город за облаками
Девять писем
Декрет о земле
Дикая жизнь Гондваны
Дмитрий Шостакович
Добрый и злой
Дом Брема
Думают ли животные?
Если математики правы?
Живое в неживом
Загадка пятого постулата
Загадки живой клетки
Земля только одна
Знамя партии
Их оружие — кинокамера
Квант против Ньютона
Кое-что о земном притяжении
Компьютер и загадка Леонардо
Кому он нужен, этот Васька?
Контакты
Корова, телевизор и индюк
Король гор и другие
Кровавое воскресенье
Крутые дороги космоса
Лазерный залп
Лев Ландау. Штрихи к портрету
Лев Толстой
Ленин. Последние страницы
Лесная симфония
Математик и черт
Мир близкий, мир далекий
Михаил Светлов
Мы — экипаж
На границе жизни
Наука о призраках
Один день из бессмертия
От клетки к живому организму
Открытие начинается
Открытие профессора Александрова
Первенцы свободы
Плазма позирует
Поиски и открытия
Портрет позитрона
Поступь грядущего
Поэт и революция
Прометеи нового века
Пространство, вселенная и человеческая мысль
Путь к антивеществу
Радуга в мире лазеров
Разум вселенной
Рукописи Ленина
Рукописи Л. Н. Толстого
Рукописи Пушкина
Рукопожатие в космосе
Семь нот в тишине
Семь шагов за горизонт
Сибирь. Бам. Наука
Синие атакуют планету
Следопыты мысли
Слепая птица
Тайна энкаустики
Тайны вещества

Технология успеха : -
Тропой бескорыстной любви
Тропою джунглей
Удивительное рядом
У порога сознания
Физика в половине десятого
Физика микромира
Удивительная история, похожая сказку
Ученые ищут память
Час ученичества

Человек и робот
Что такое теория относительности
Чужие в городе
Чукоккала
Шестое чувство
Шифр Альфа-Тета
Эксперимент №
Эти емкие доли секунд
Этот правый, левый мир
Я + ты = ?
Язык животных

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ *

* Составила С. Г. Левина.

Г

Д

Л

М

Э

Ю

Я

ОГЛАВЛЕНИЕ

Ольга Федоровна Нечай
Геннадий Васильевич Ратников

ОСНОВЫ КИНОИСКУССТВА

Зав. редакцией *К. М. Смирнова.* Редактор *С. Г. Левина.* Мл. редактор *Р. А. Масловская.* Оформление *Ю. М. Тюрина.* Худож. редактор *В. И. Шелк.* Техн. редактор *М. Н. Кислякова.* Корректор *Л. А. Шлыкович*

ИБ № 1801

Сдано в набор 04.01.84. Подписано в печать 24.10.84. АТ 08628. Формат $60\times90^1/_{16}$. Бумага мелованная. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 23. Усл. кр.-отт. 23,25. Уч.-изд. л. 25,59. Тираж 4500 экз. Зак. 33. Цена 1 р. 20 к.

Издательство «Вышэйшая школа» Государственного комитета БССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 220048, Минск, проспект Машерова, 11.

Минский ордена Трудового Красного Знамени полиграфкомбинат МППО им. Я. Коласа. 220005. Минск, ул. Красная, 23.